



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Miejsca postindustrialne jako przedmiot badań transdyscyplinarnych. Od dizajnu do zakorzenienia

**Author:** Aleksandra Kunce (red.)

**Citation style:** Kunce Aleksandra (red.). (2018). Miejsca postindustrialne jako przedmiot badań transdyscyplinarnych. Od dizajnu do zakorzenienia. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# MIEJSCA POSTINDUSTRIALNE

jako przedmiot badań transdyscyplinarnych  
od dizajnu do zakorzenienia



POD REDAKCJĄ ALEKSANDRY KUNCE

KATEDRA  
WYDAWNICTWO NAUKOWE

# **MIEJSCA POSTINDUSTRIALNE**

jako przedmiot badań transdyscyplinarnych  
od dizajnu do zakorzenienia





# MIEJSCA POSTINDUSTRIALNE

jako przedmiot badań transdyscyplinarnych  
od dizajnu do zakorzenienia

POD REDAKCJĄ ALEKSANDRY KUNCE

**KATEDRA**  
WYDAWNICTWO NAUKOWE

Recenzenci: prof. Joanna Szydłowska, prof. Dionizjusz Czubala

Copyright © Wydawnictwo Naukowe Katedra 2018

Wszystkie prawa zastrzeżone

Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program  
Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2019.

Grant został zrealizowany na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach



**NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI**

Wydanie pierwsze  
Gdańsk 2018

Projekt okładki: Anna Damasiewicz  
Grafika © Mikhail Malyugin | Depositphotos.com  
Skład: Piotr Geisler

ISBN 978-83-66107-19-9

Wydawnictwo Naukowe Katedra  
<http://wnkatedra.pl>  
email: [redakcja@wnkatedra.pl](mailto:redakcja@wnkatedra.pl)

## SPIS TREŚCI

Badawcze podjęcie miejsca postindustrialnego. Wprowadzenie (Aleksandra Kunce)	7
<b>Aleksandra Kunce</b>	
Miejsce, w którym zamieszkanie i rekuncylacja znowu są możliwe. O antropologii miejsca postindustrialnego	17
<b>Andrzej Sarnacki SJ</b>	
Problem zachowania pamięci w adaptacji miejsca postindustrialnego	69
<b>Dariusz Kulas</b>	
Między „maszyną przemysłu” a troską o człowieka. O potencji miejsca postindustrialnego	91
<b>Maria Popczyk</b>	
Sztuka miejsca	111
<b>Andrzej Gwóźdź</b>	
Dizajn kina, czyli o widzialności obcowania człowieka z poprzemysłową materią	141
<b>Jadwiga Zimpel</b>	
Kategoria złożoności w analizie miejsca postindustrialnego	161
<b>Tadeusz Miczka</b>	
Zmiana i ciągłość. Podstawowe kierunki rozwoju współczesnych miast i badań nad przestrzeniami życiowymi społeczeństwa informacyjnego	189
Indeks nazwisk	211



## Badawcze podjęcie miejsca postindustrialnego. Wprowadzenie

Projekt Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Rozwój” 2.b pt. *Miejsca postindustrialne jako przedmiot badań transdyscyplinarnych. Od dizajnu do zakorzenienia* wyrasta z potrzeby wypracowania transdyscyplinarnej ścieżki badawczej, aby radykalnie uzupełnić i transformować dotychczasowe ujęcia dizajnu poprzemysłowych przestrzeni o złożoną analizę filozofii i antropologii miejsca. Fundamentem, na którym się wspieramy, jest kulturoznawstwo, które już stanowi, jak wskazuje Anna Zeidler-Janiszewska, swoistą transdyscyplinę w obrębie nauk humanistycznych<sup>1</sup>. Kulturoznawstwo wciąż pozostaje *fröhliche Wissenschaft*, gdyby użyć tu określenia Clifforda Geertza w odniesieniu do antropologii<sup>2</sup>. Zależy nam jednak na radykalnym wychyleniu dyskursu kulturoznawczego w stronę filozofii i antropologii miejsca,

---

<sup>1</sup> Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Granice współczesności granicami „-znawstwa”?* Kilka uwag o miejscach skrzyżowania badań kulturoznawczych z badaniami historyków, w: *Kulturo-znawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, red. W. J. Burszta, M. Januszkiewicz, Warszawa: Academica 2010.

<sup>2</sup> C. Geertz, *Pożytki z różnorodności*, w: tegoż: *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Kraków: UNIVERSITAS 2003, s. 89.

ale i dalej w stronę dziedziny sztuk plastycznych, a także działań twórczych projektantów czy praktyków kultury. Perspektywa taka, jakkolwiek łącząca dotychczasowe badania, prowadzone na wielu polach, jest jednak ich przekroczeniem. Kluczowe jest dla nas przejście od ujęcia dizajnu jako jedynie artystycznej i społecznej ingerencji w przestrzeń postindustrialną do dizajnu, który byłby wejściem w złożoną kulturową wykładnię miejsca – regionu, tożsamości miejsca, fundamentów aksjologicznych i metafizycznych wspólnoty, doświadczenia kulturowego. Szukanie miejsca, zakorzenienia i domu po stronie projektowania przestrzeni przemysłowej wymaga spotkania porządków myślenia i doświadczenia kulturowego – by budować ścieżkę badawczą, wrażliwą na czas i miejsce, kulturową i historyczną głębię. Wydobycie potencjału w przemysłowej przeszłości jest zarazem wezwaniem do odpowiedzialnego wpisania się w miejsce.

Dziedzictwo społeczeństwa postindustrialnego łatwo mogłoby zostać uplasowane badawczo w perspektywie socjologii, nauki o sztuce, informacji naukowej, historii idei, medioznawstwa, praktyki projektowej czy ekonomii. Przestrzenie przemysłowe w wyobraźni naukowej i społecznej wydają się istnieć w przestrzeni teorii i praktyk twórczych nieco „poza kulturą” – bez rysu tożsamości miejsca i zakorzenienia w idei domu. Odziedziczone „nie-miejsce”, gdyby użyć tu terminu Marca Augé<sup>3</sup>, zostaje odrodzone poprzez dizajn przemysłowy, ale bez istotnego powiązania z kulturą i miejscem. Sprowadzone do funkcjonalności (np. lofty), niezakorzonego znaku i dizajnu, jest eksperymentalnym i użytecznym społecznościowo obszarem „bez miejsca”. Zależy nam, by spojrzeć na to, co postindustrialne w perspektywie miejsca, by na nowo przywrócić eksperymentalnej przestrzeni troskę o doświadczenie kulturowego miejsca. Dlatego uważamy za zasadne wypracowanie transdyscyplinarnej ścieżki badawczej, wiążącej dizajn z ideą zakorzenienia

---

<sup>3</sup> Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedmowa W. J. Burszta, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.



w kulturowym miejscu – ideą szerszą i głębszą niż tylko rys (po)przemysłowy. Połączenie pojęć zakorzenienia i dizajnu w celu wydobywania nowej jakości wiąże się z odczytywaniem humanistyki jako specyficznej perspektywy, dostrzegającej korzyści z więzi między projektowaniem i zadowoleniem. Każde działanie naukowe, kulturowe, artystyczne jest zawsze aktem moralnym, wywołującym wzmocnienie czy spustoszenie miejsca. Sądzymy, że proponowana perspektywa badawcza jest w stanie zapewnić rzetelne spojrzenie, które może być bazą metodologiczną do czytania praktyk artystycznych, które znaczą przestrzenie polskich i europejskich miast. Jest to istotne w kontekście dyskusji o rozwoju polskich miast i wykorzystaniu dziedzictwa przemysłowego, a także przemysłów kreatywnych i innowacyjności.

Wykorzenienie, dekontekstualizacja stanowi podstawowy element nowoczesności, jak wskazuje Anthony Giddens, jest procesem przebiegającym stale, dotyczy miejsc oraz ludzi<sup>4</sup>. Miejsca po wykorzenieniu pozostają przestrzeniami naznaczonymi pustką, otoczone lękami i poczuciem kulturowego zranienia. To, co wykorzenione, otwiera się jednak na ponowne zadowolenie. Szczególna jest tutaj sytuacja miejsc postindustrialnych, które albo stają się obiektami o innym przeznaczeniu – galerie, centra handlowe, albo zostają przekształcone w muzea, albo stają się namacalną pustką, znakowym brakiem życia. W tym drugim przypadku, *lost places*, dokumentując to, co puste, otwierają się na fascynację opuszczoną przestrzenią i estetyką zaniedbania. W wielu przypadkach adaptacja miejsc postindustrialnych nie odbywa się w odniesieniu do zastanego kontekstu kulturowego, przeżyć ludzi z nimi związanych, ale jedynie staje się elementem opisu pracy projektanta, obliczonej na efekt wizualny – zimne przestrzenie, ogołocone z emocjonalnych i kulturowych treści. Ważna jest odpowiedź na pytanie, na ile architektura, praktyki twórcze i działania społeczne decydują o tworzeniu miejsc

<sup>4</sup> A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008; A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżyńska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2001.

zakorzenienia w przestrzeniach zdegradowanych, do czego inspiracją teoretyczną są niewątpliwie ujęcia Richarda Shustermana, aplikowane do badań nad ciałem i miejscem<sup>5</sup>; Juhaniego Pallasmy, odniesione do architektury i obrazu<sup>6</sup>; Ewy Rewers, odniesione do badań miejskich nad relacjami miasta i sztuki<sup>7</sup>. Nam zależy jednak na wyprowadzeniu pytań badawczych i każdorazowych odpowiedzi jeszcze dalej, w przestrzeń antropologii i filozofii miejsca. Czy działania twórcze jedynie ożywiają dizajnem to, co było puste i opuszczone, tworząc co najwyżej zachętę do budowania własnych, bliskich relacji z miejscem; czy prowadzą głębiej do doświadczenia kulturowego, które otwiera na zadomowienie mocniejsze niż praktyki codzienności i uczestnictwo we wspólnocie obrazów? Odpowiedzi na te pytania są kluczowe, by podjąć dalszą próbę wypracowania transdyscyplinarnej ścieżki badawczej, wiążącej dizajn z ideą zakorzenienia w miejscu. Sądzymy, że człowiek nie jest jedynie, jak chce Hans Belting, „miejscem obrazów”<sup>8</sup>. Otwarcie na głębokie doświadczenie miejsca pozwala inaczej spojrzeć również na problem projektowania miejsc poprzemysłowych.

Nie chodzi jedynie o próbę mechanicznego przeniesienia pojęć humanistycznych na nowy, niezagospodarowany dotychczas w nauce, grunt praktyków dizajnu, tak jak i nie chodzi jedynie o poszerzenie słownika pojęciowego humanistyki o nowe pojęcia, definicje i kategorie, charakterystyczne dla twórców projektowych i praktyków kultury. Odnowienie słownika humanistyki płynie z dialogu i transformacji myślenia. Dizajn świadomy siły kulturowego ciężenia, jest tym, co różnicuje przestrzenie postindustrialne. Dokonania projektowe, o ile nie

---

<sup>5</sup> Zob. R. Shusterman, *Thinking through the Body. Essays in Somaesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press 2012.

<sup>6</sup> Zob. J. Pallasmaa, *Geometry of Feeling*, w: *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory*, New York 1996.

<sup>7</sup> Zob. E. Rewers, *Miasto – twórczość. Wykłady krakowskie*, Kraków: Akademia Sztuk Pięknych im. J. Matejki w Krakowie 2010.

<sup>8</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków: UNIVERSITAS 2007, s. 70.

są odniesione do kulturowej siły regionu, stają się w opowieści jedynie efektywnym i funkcjonalnym projektem przestrzennym, uplasowanym w podobnym nurcie eksperymentowania. Podobnie, gdyby analizować projekty przestrzenne jedynie z uwagi na podobny rys historii przemysłu, równie trudno byłoby odsłonić kulturową pracę miejsca. Pojęcie dizajnu potrzebuje pojęcia miejsca, które naprowadza nas na ciężar tożsamości, wspólnotę losu i doświadczeń.

Niezaprzeczalnie, „stare topografie”, jak wskazuje Dariusz Czaja, uległy przemieszczeniu i rozchwianiu<sup>9</sup>. Gdy spojrzymy na opowieść komentującą, ale i wytwarzającą świat, zauważymy ruch przesunięć miejsca: *non-lieux* Marca Augé, *lieux de mémoire* Pierre’a Nory, *lieux d’imagination* Stijna Reijndersa, heterotopie Michela Foucaulta<sup>10</sup>. Dołącza do tego lista przemieszczeń: dystopia, utopia, eutopia etc. Pytamy na nowo o komponenty tożsamościowe, o to, co centralne i peryferyjne, uznane i spontaniczne, stare i nowe, obecnościowe i wirtualne. Nasze opowieści o „poluzowaniu miejsca” nie są jednak w stanie zakryć jego sensów. Za to mogą skutecznie przysłonić filozofię umiejscowienia siebie. Zależy nam, by spojrzeć na to, co postindustrialne, w perspektywie miejsca, by na nowo przywrócić eksperymentalnej przestrzeni troskę o doświadczenie kulturowego miejsca.

Dziedzictwo postindustrialne pozostaje jednocześnie czymś historycznym, jak i aktualnym, a prawdopodobnie efekt jego oddziaływania będzie jeszcze długo odczuwany w historii społeczeństw. Nie jest to zjawisko marginalne, a wręcz przeciwnie – o dużym ciężarze gatunkowym; to zjawisko globalne i oryginalne dla kultur narodowych

<sup>9</sup> D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wyd., red. i wstęp D. Czaja, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2013, s. 8.

<sup>10</sup> Zob. M. Augé, *Nie-miejsca*, dz. cyt.; M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2; S. Reijnders, *Places of the Imagination: Media, Tourism, Culture*, Farnham–Surrey: Ashate 2011; P. Nora, *Rethinking France: Les Lieux de mémoire*, vol. 1–4, Chicago: University of Chicago Press 2006–2011.

czy regionalnych jednocześnie, stanowiące jeden z fundamentów współczesności, którego wartość jest niezaprzeczalna. Zależy nam na warstwie interpretacyjnej, wspartej na szukaniu głębi myślenia o zadowoleniu, zmierzającej do odsłonięcia podobieństw i różnic powracających w porządkach myślenia i doświadczenia obszarów postindustrialnych. Śledzenie powinowactw pokazuje specyfikę losów wspólnot, uobecnionych historią terytoriów kulturowych i rozwojem przemysłu, ale i osobność projektowania praktyk życia, emocji i pamięci w budowanych nowych „zaprojektowanych” miejscach postindustrialnych. Jest to ważne w kreowaniu kontekstu dla polskich praktyk przestrzennych, które wymagają antropologicznego spojrzenia na relacje: miejsce – doświadczenie kulturowe; wspólnota – jednostka; miejsce – ciało; pamięć – *novum*; zakorzenienie – puste; zadowolenie – zaprojektowane.

Badanie miejsc postindustrialnych w przestrzeni miast polskich, i szerzej europejskich, naprowadza nas na problem: na ile zjawiska i trendy projektanckie wypływają z globalnych mechanizmów przepracowania postindustrialnych przestrzeni, a na ile są oryginalnym konceptem wpisanym w specyfikę regionalnych czy narodowych rozwiązań, wzorów myślenia, wyobrażeń terytorium, poczucia więzi z czasem i miejscem? Poczucie wyrazistości i odrębności wspólnoty pozwala w sposób osobny spojrzeć na powiązania projektu i miejsca. Oswojenie kulturowe miejsc postindustrialnych, niesprowadzanie ich jedynie do opisu dizajnerskiego czy unifikującej mody na ożywianie opuszczonych miejsc, staje się szczególnie ważne dziś w Polsce. Moment transformacji społecznej jest bowiem w kulturze i społeczeństwie polskim niezwykle namacalny i to zarówno w odniesieniu do zmiany ustrojowej i gospodarczej, ale i zmiany praktyk życia. Kultura w Polsce, istniejąca w nawarstwieniu narracji pamięci, wciąż naznaczona zmianami, w tym fazą przechodzenia od społeczeństwa przemysłowego do informacyjnego i właściwie do tej pory przepracowująca ten moment swojej historii, boryka się z wypracowaniem oryginalnych projektów miejsc postindustrialnych. Spojrzenie na miejsce postindustrialne w kontekście

zakorzenienia pozwala dostrzec wagę tworzenia więzi między teoretykami a praktykami kultury i twórcami, a także pozwala na uznanie za absolutnie konieczne odpowiedzialne projektowanie działań twórczych z zachowaniem specyfiki antropologicznej miejsca.

Przesunięcie akcentu ze społeczeństwa przemysłowego na informacyjne stanowi ciężar odczuwalny nie tylko w nauce, ale również w polityce czy świadomości społecznej. Z powodu złożonej i skomplikowanej historii naszego kraju, zjawiska, które w kulturze Zachodu opracowane oraz przemysłane są od dawna, u nas znajdują się wciąż w fazie prac. Jednym z takich zjawisk jest właśnie poprzemysłowość, w której badaniu nie udało się dotychczas wypracować nam zadowalającej perspektywy, wnoszącej znaczący wkład w rozwój humanistyki krajowej i światowej. Proponowane ujęcie stanowi nie tylko próbę nowego opracowania zjawiska, które jest niezwykle ważne dla naszej kultury, ale podnosi również zagadnienie współpracy humanistyki z innymi dziedzinami wiedzy oraz różnego rodzaju działalnością pozaakademicką. Dziś, w momencie gdy humanistyka nierzadko jest dziedziną deprecjonowaną, pojawia się potrzeba umocnienia jej pozycji, wypracowanie nowych metod, aplikowalnych do kolejnych badań, co stanowi jedno z najważniejszych zadań rozwoju humanistyki. Ważnym elementem humanistyki jest próba odpowiedzi na pytania związane z miejscem człowieka w rzeczywistości poprzemysłowej, pomoc w określeniu tożsamości oraz świadomym odbiorze zjawisk go otaczających. Wydaje się, że poprzemysłowość stanowi istotne zagadnienie do poszukiwania odpowiedzi na wspomniane pytania właśnie dla społeczeństwa polskiego, któremu postindustrialność wciąż oferuje więcej pytań i wątpliwości niż rozwiązań. Aktualność podjęcia tej problematyki na gruncie polskim jest odpowiedzią na dyskusje wokół dziedzictwa postindustrialnego, jest próbą wypracowania transdyscyplinarnej ścieżki badawczej, która wydobędzie ciężar myślenia o miejscu po stronie poprzemysłowych projektów zagospodarowania przestrzeni. Jest zatem odrzuceniem abstrakcyjnej, projektowej myśli, niezakorzenionej w kulturowym miejscu właśnie, wyczerpującej się w eksperymentowaniu i narzucającej koncept

na obszary postindustrialne. Myślenie o miejscach przemysłowych jest świadomą pracą nawarstwiającą miejsca nad dawnymi obciążeniami (nie tylko w sensie projektowym, ale doświadczeniowym i kulturowym), co ważne w podjęciu polskich praktyk. Zdecydowanie, powodowani chęcią wypracowania transdyscyplinarnej ścieżki badań nad miejscami postindustrialnymi, proponujemy takie ujęcie człowieka, środowiska i kultury, w którym zakorzenienie jest możliwe. Ufamy, że wypracowane narzędzia będą mogły być wykorzystane w diagnostyce zjawisk związanych z animacją kultury, co jest dodatkowym wzbogaceniem wiedzy w teorii architektury, muzealnictwie, estetyce zorientowanej na praktyki życia. Jest wreszcie i „wartość dodana” – spojrzenie na działania twórcze w postindustrialnej przestrzeni z uwagi na budowanie postawy obywatelskiej, szczególnie ważnej i kulejącej w kontekście kultury polskiej.

Stajemy przed wyzwaniem związanym z budowaniem odpowiedzialności za dobro wspólne. Bardzo ważne jest odwrócenie niekorzystnego trendu postrzegania tego, co publiczne i wspólnotowe, jako niczyje. Wydaje się to szczególnie potrzebne w spojrzeniu na zjawisko oddolnej aktywności społecznej, przysłowiowego brania spraw w swoje ręce, uświadamiania sobie wpływu na najbliższe otoczenie, a co za tym idzie, jakość życia. Centrum przestrzennym, które wybraliśmy, myśląc o siedzibie badawczej, stał się Uniwersytet Śląski w Katowicach. Wydaje się, że Katowice, modelowe na polskim gruncie miasto, przepracowuje skutki deindustrializacji, próbując stworzyć alternatywny, bardziej zrównoważony model funkcjonowania miasta. Wyzwania związane z upadkiem przemysłu ciężkiego, ale i wielokulturowa przeszłość, czyni to miejsce niejednoznacznym tożsamościowo i zawikłanym. Jednak, plasując w Uniwersytecie Śląskim centrum badawcze, w naszych poszukiwaniach wychylamy się tak w stronę Łodzi, Warszawy, Krakowa czy Bilbao, Ostravy, Manchesteru, jest dla nas bowiem istotne całościowe spojrzenie na miejsce postindustrialne z uwagi na troskę o zadomowienie i zakorzenienie. To, co wtórnie zagospodarowane, artystycznie często okazuje się pochopnym i nieodpowiedzialnym projektowaniem.



Kontekst polskich miast pokazuje zmagania projektantów z dawnymi fabrykami, które są przekształcane na centra handlowe, siedziby urzędów, galerie, muzea, mieszkania, restauracje etc. Troska o dizajn i o funkcjonalność często odbywa się bez powiązania z kulturą miejsca i troską o zakorzenienie. Częściej spotyka się ekologia, nowatorstwo i użyteczność niż dizajn i kulturowe miejsce. I chociaż nie chcemy stwarzać katalogu polskich i europejskich miejsc postindustrialnych, z uwagi na inny cel i przedmiot badań, to jednak kontekst dokonań zaprojektowanych miejsc jest dla nas ważny. Projekty rewitalizacyjne starych młynów i papierni we włoskiej prowincji Salerno, projekt osiedla w starej fabryce Forda w Bukareszcie, Muzeum Guggenheima w Bilbao adoptujące dawne tereny przemysłowe, Muzeum Śląskie w Katowicach wyrosłe w przetworzonej przestrzeni kopalni, kompleksowa rewitalizacja dawnej kopalni Zollverein w Essen, projekt zagospodarowania terenów dawnych zakładów Norblina w Warszawie, adaptacja przędzalni Karola Scheiblera na lofty w Łodzi, Młyn Żytni w Szamotułach pod Poznaniem zaadoptowany na budynek mieszkalny, projekt loftów w budynkach papierni we Wrocławiu, projekt rewitalizacji obiektów Elektrociepłowni Powiśle w Warszawie, projekt adaptacji browaru we Wrzeszczu, projekt adaptacji na cele mieszkaniowo-usługowe browaru w Krakowie, odbudowa na cele mieszkalne młyna Petersona w Bydgoszczy, adaptacja tkalni w Zielonej Górze, przebudowa na cele mieszkalne starej kotłowni w Gliwicach czy lampowni w Bytomiu, projekt przebudowy dawnej katowickiej Fabryki Porcelany na park technologiczny – to tylko nieliczne przykłady postindustrialnych zmagających projektantów.

Wypracowanie odnowionego spojrzenia na miejsce postindustrialne daje profity badawcze. Prowadzi do zbadania form dizajnu postindustrialnego pod kątem kulturowego zakorzenienia, odkrycia antropologii i estetyki „zaprojektowanych miejsc”, transformacji myślenia o dizajnie poprzemysłowym i miejscu czy wypracowania transdyscyplinarnej ścieżki badawczej wydobywającej wagę myślenia o miejscu i konieczność podjęcia własnego umiejscowienia.

\* \* \*

Książka ta, wraz z drugą, dopełniającą publikacją *PostindustriaLab*, jest jednym z owoców twórczej pracy osób związanych z grantem badawczym NPRH, do których kieruję szczególne podziękowania: Marii Popczyk, Andrzeja Gwoźdźcia, Tadeusza Miczki, Jadwigi Zimpel, Dariusza Kulasa, Andrzeja Sarnackiego, Miłosza Markiewicza, Zofii Oslislo-Piekarskiej, Karola Piekarskiego, Magdaleny Abraham-Diefenbach, Anny Machwic, Miloty Sidorovej, Olgi Topol, Pawła Paszka, Aliny Mitek-Dziemby, Michała Derdy-Nowakowskiego.

*Aleksandra Kunce*



**Aleksandra Kunce**

# **Miejsce, w którym zamieszkanie i rekuncylacja znowu są możliwe. O antropologii miejsca postindustrialnego**

## **1. Miejsce, które istnieje w powiązaniu z ideą zamieszkiwania**

Czym jest miejsce postindustrialne? Szukając zakorzenienia, nie gloryfikujemy bezkształtnej przestrzeni, gdyż chcemy dostrzec miejsce i dom, nawet po stronie tego, co wydaje się wymykać naszemu umiejscowieniu. Skoncentrowanie na miejscu postindustrialnym, a nie przestrzeni postindustrialnej, już w tle sytuuje wiedzę oikologiczną, w której *oikos* wciąż stanowi zobowiązujące zadanie rozpościerające się przed człowiekiem. Odnawia myślenie o powadze i dyscyplinie miejsca jako domu, ale nigdy o dyktaturze czy królestwie swojskości.

Bez szczelin poluzowujących dom i bez otwarcia nie byłoby zamieszkiwania. Kiedy Martin Heidegger w swoim wykładzie z 1951 roku upomina się o ponowne rozpoznanie relacji zamieszkiwania i budowania, to tym samym upomina się o dom: „Być człowiekiem oznacza być na Ziemi jako Śmiertelny, oznacza: mieszkać. Dawne słowo *bauen* (budować), które mówi, że człowiek *jest*, o ile *mieszka*, oznacza jednak *zarażem*: otaczać opieką, czyli uprawiać rolę (*den Acker bauen*), hodować winną latorośl (*Reben bauen*)”<sup>1</sup>.

Upomnienie to jest czynione z oddalenia od dominującej opowieści użytecznej, ma w sobie szczeliny, pęknięcia i osłabienie domowych doświadczeń. Dostrzeżenie łączności między opieką (*colere, cultura*) i wznoszeniem budowli (*aedificare*) prowadzi do odkrycia czy ponownienia odkrycia istoty zamieszkiwania: „Związek człowieka z miejscem i poprzez miejsca z przestrzeniami polega na zamieszkiwaniu”<sup>2</sup>.

Heideggerowskie „uczyć się zamieszkiwania”<sup>3</sup> byłoby wciąż ponawianym zawołaniem, ale już odkształconym. Istotnym zwłaszcza w odniesieniu do doświadczenia miejsca jako domu, a tym bardziej w odniesieniu do miejsca, które przez owo „post” jest już samo w sobie oddaleniem – jak jest to w przypadku miejsca postindustrialnego. Zamieszkanie nasze, już poluzowane jako zamieszkiwanie, a nawet jako pomieszkiwanie (nieco bardziej niefrasobliwe), pozostaje zobowiązaniem, które polega na powiązaniu bycia, miejsca, domu i zakorzenienia.

W myśleniu o tym, co „post”, wrażliwość oikologiczna nakazywałaby upatrywać nadziei na powrót doświadczenia umiejscowienia i na powrót idei domu. To odnowione zadanie dla naszego ruchliwego, informacyjnego i cybernetycznego czasu, gdy znów okrywamy wagę naszego przywiązania do miejsca, które nie jest tylko widzialną i dotykową materią, ale złożoną rzeczywistością, która rozpościera się w nas

---

<sup>1</sup> M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1974, nr 6 (18), s. 139.

<sup>2</sup> Tamże, s. 148.

<sup>3</sup> Tamże, s. 151.

jako przywiązanie do krajobrazu, otaczających nas rzeczy, doświadczeń wspólnoty i bycia osobno, specyfiki kultury i naszego metafizycznego zadomowienia w takim, a nie innym podjęciu czasu, przestrzeni, konieczności czy przypadku, natury rzeczy, wolności i zobowiązania etc.

## 2. Miejsce, przez które przeszła burza piaskowa

Poczucie bycia w czasie postindustrialnym, znaczone usługami, w którym żyjemy między sobą, sprawia, jak pisał Daniel Bell, że istniejemy poza porządkiem natury i niewiele mamy wspólnego z rzeczami i maszynami<sup>4</sup>. W odwrócie od tego myślenia chodzi nam o coś głębszego – o przywrócenie doświadczenia i niepokoju poznania w związku z miejscem postindustrialnym. Dawne fabryki, kopalnie, huty, giełdy towarowe i stacje przeładunkowe wabią nas i niepokoją. Uległy transformacji, stając się muzeum, skansenem, galerią, kawiarnią, łąką, ścieżką na trasie turystycznej, polami golfowymi, loftami, terenem różnorodnej aktywności sportowej i kulturalnej, wreszcie opuszczoną i zagubioną w przestrzeni architekturą przemysłową. Jakby przeszła burza piaskowa, zasypując miejsce, a wraz z nim dawne doświadczenie masy ludzkiej, która żyła w dyscyplinie, pokornie poddawała się rytmowi pracy, z wyznaczonym czasem na odpoczynek, trwała w poczuciu wartości zespołowego działania, w zrozumieniu dla planowych rozwiązań i precyzyjnie wykonywanych czynności, powracających dzień po dniu.

Imperia przemysłowe i wojskowe zasadzają się na poczuciu służby i oddania. Za wszystkim jest i cierpienie, ale fabryka nigdy nie była opowieścią o tzw. szczęściu jednostkowym jako „samochciejstwu”. Wypełnianie obowiązku było związane z poczuciem bycia we wspólnocie tych, którzy przybyli do cywilizacyjnych ośrodków w wiekach XVIII i XIX, do fabryk, hut i kopalń, by zaznać miejskiego życia, swobody

---

<sup>4</sup> D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa: PWN 1998, s. 185.

i dobrobytu – mierzonego wedle miary innej niż współczesna. Wypełnianie obowiązku w końcu stało się służbą w miejscu i dla miejsca, które się rozszerzało, było fabryką, domem, okolicą, krajobrazem, regionem. Obowiązek, przez politykę i kapitał, stawał się czasem poddańczą pracą dla właściciela, rodu, państwa, ideologii, jednak te odniesienia jakoś zawsze przegrywają z codziennie wypełnianym zobowiązaniem wobec miejsca i domu, czyli tego, co najbliższe.

Miejsca postindustrialne przez owo „post” są już wydobyte przez czas, po tym jak przeszła burza piaskowa, po tym jak zapomniany został hałas i ruch fabryk, po tym jak przyszło zapomnienie dawnego rytmu okolicy – z miejsca postindustrialnego wystają kikuty dawnego doświadczenia. Zawsze to miejsca jakoś okaleczone i bezwładne, nawet wtedy, gdy zachwycają dizajnem i wydają się na nowo tętnić życiem zwiedzających, jak w Essen, Ostrawie czy Zabrzu. Przechadzając się po błyszczących muzeach i tandetnych centrach handlowych, powstałych na terenach dawnych wielkich zakładów przemysłowych, wystarczy chwila refleksji, by przedostać się do drzemiącego pod nimi doświadczenia końca, również końca zadomowienia. Czy jesteśmy skazani już tylko na oglądanie spektaklu pośmiertnego, po końcu tego, co było niegdyś tak troskliwie przez nas pielęgnowane i szanowane? Czy można na nowo zamieszkać w miejscu postindustrialnym?

### **3. Miejsce, z którego trzeba uczynić ideę**

By zamieszkiwanie w miejscu postindustrialnym stało się możliwe, trzeba oddalonego spojrzenia i odnowionego doświadczenia fabryki – gdy zgodzimy się, by tym pojęciem objąć i dawne fabryki, i kopalnie, i huty, i kolej, i stacje przeładunkowe, i giełdy towarowe etc., czyli sfery, które tworzą przemysłowy okres w naszych dziejach. Istotne jest, by uczynić z dawnej fabryki ideę, na nowo się z tą ideą związać, mieć świadomość, że znów jesteśmy częścią czegoś wielkiego. Rozsiani w przestrzeni, przechadzający się wśród miejsc, spotykający i mijający



się z sobą, w przejściach i w przepływach, znów odkrywamy, że tym, co nas ożywia, jest ciężar miejsca. Nam, którzy zastąpili ciężar rzeczy niematerialną usługą, wiedzą i informacją, potrzebne jest namacalne miejsce.

Utrata maszyny jest bolesną utratą ciężaru rzeczy. Zmierzamy ku miejscu, nawet gdy wydaje się ono ruchem, samym przepływem i chwilą. Potrzebujemy siły ciężenia. Czujemy, że znów stąpamy po ziemi. Postfabryka, jako transformowana materialnie, funkcjonalnie i doświadczeniowo przestrzeń dawnej fabryki, byłaby takim miejscem, które wraca nam utracone poczucie ciężkości, nie tylko dawną fabrykę przepisuje i odkształca, bo to nie musiałoby być poważne, ale na nowo ją wraca naszemu doświadczeniu, przynosi obecność i namacalność w tym, że powtarzamy ruch, stąpamy po ziemi, dotykamy maszyn, zapełniamy przestrzeń naszą aktywnością, ale i w tym, że na nowo staramy się zamieszkać w idei, którą powołaliśmy. Postfabryka jest już przeobrażonym, ale wciąż przeszywającym nas doświadczeniem i ideą, z którą chcemy się związać, by w niej zamieszkać.

Juhani Pallasmaa przypominał, że architektura umiejscawia nas w czasie i przestrzeni, nadając im ludzką miarę, „pozwala udomowić bezgraniczną przestrzeń i nieskończony czas, dzięki niej ludzkość jest w stanie je znieść, zamieszkać w nich i je zrozumieć”<sup>5</sup>. W odniesieniu do architektury domów czy katedr nie mamy problemu z powiązaniem bryły budynku z zadowoleniem. W odniesieniu do założeń przestrzennych dawnych fabryk, często kunsztownych mimo funkcjonalności, możemy mieć problem. Wydawać by się mogło, że nie miały nas zadowalniać, gdyż szło o zysk ekonomiczny, jeśli jednak wnikliwiej się im przypatrzemy, to dostrzeżemy, że kryła się za nimi idea związania człowieka z miejscem, wyrażona w dopasowaniu architektury do miejsca, w kształtowaniu okolicznej przestrzeni osiedli robotniczych, budynków użyteczności publicznej służących mieszkańcom codziennie

---

<sup>5</sup> J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Kraków: Instytut Architektury 2012, s. 23.

(dworzec, szkoła, szpital, dom towarowy, poczta, sklepy, ogrody, parki, restauracje, gospody, łaźnie, pralnie), ale i we współtworzeniu odpowiedzialności za miejsce dane nam geograficznie i odziedziczone historycznie, we współtworzeniu stylu życia, wyobraźni kulturowej i repertuaru wartości estetycznych i moralnych. Fabryka to nie tylko architektura i plany zagospodarowania przestrzeni, to złożona kulturowa rzeczywistość, która wytwarza ruch, inicjuje zachowania i myśli, nadaje znaczenia, ustanawia relacje społeczne, łączy i separuje rzeczy, ludzi, rewiry, wprowadza reguły życia, czyli sztukę życia, nauczając dyscypliny bycia w miejscu. Fabryka obejmuje ludzi, przywiązując ich do siebie, nawet gdy nie są tego świadomi.

Udajemy się do postfabryki po tym, jak zaszła w nas istotna zmiana, a doświadczenie przemysłowe zostało oddalone. Podejmujemy trud zbudowania więzi z tym, co odległe, a może już i obce. Widzimy w postfabryce nie tylko pole działającej erozji, ale i uzdrawiającą rolę w odnawianiu naszego zadowolenia w czasoprzestrzeni, kiedy nasz dom i nasza pamięć zostały zagrożone utratą. Postfabryka pozwala na zrozumienie tego, kim jesteśmy, by wyrwać się z bezkształtnego przepływu i ulotności. Snując się po przestrzeniach dawnej fabryki, teraźniejsze doświadczenia mieszają się z dawnymi obrazami, fotografiami, opowieściami rodzinnymi, dawnymi relacjami prasowymi i radiowymi. W postfabryce pamięć i wyobraźnia ulegają sprzężeniu z sobą. Przypomnienia i przywołania, wymyslenia i pomyślenia nieustannie wznoszą olbrzymie miejsce, które wypełnione jest nami, ale i podtrzymywane mocodajnym podłożem dawnej fabryki. Tu nic nie jest bezpodstawne. W postfabryce zyskujemy grunt, zaglądając w głąb.

#### **4. Miejsce, gdzie zaglądamy w głąb doświadczenia – jesteśmy w rodzinnej poprzemysłowej Europie**

Pożytecznymi rozwiązaniami, które wynikają z wnikięcia w głąb doświadczenia, są działania Szlaku Zabytków Techniki, obejmującego

kulturę dziedzictwa przemysłowego i wiążącego w myśleniu zabytek, wartość, sztukę przemysłową i sztukę życia. Szlak Zabytków Techniki w województwie śląskim stał się w 2010 roku, jako jedyny szlak z Europy Środkowo-Wschodniej, częścią Europejskiego Szlaku Dziedzictwa Przemysłowego (European Route Of Industrial Heritage – ERIH<sup>6</sup>). Trasa turystyczno-kulturowa łączy obiekty związane z kulturą dziedzictwa przemysłowego i stanowi markowy produkt turystyczny, jak piszą twórcy projektu na oficjalnej stronie internetowej<sup>7</sup>. Ekspozuje obiekty związane z tradycją górniczą, hutniczą, energetyką, włókiennictwem, kolejnictwem, łącznością, produkcją wody i przemysłem spożywczym. Dawne obiekty przemysłowe wszak są swoistymi dziełami sztuki, jak chociażby zabudowania hutnicze w Königshütte (Królewska Huta) z 1806 roku, gdzie widać silną stylizację gotycką i, jak pisze Henryk Waniek, gdyby nie dym, można by je wziąć za pałac czy klasztor; podobnie jak zresztą i inne zakłady przemysłowe, które widnieją na krajobrazowych widokach Śląska tworzonych przez cały XIX wiek w firmie litograficznej Reiden & Knippel w Schmiedeberg (dziś Kowary) – „Huty, kopalnie i inne zakłady wzorowano na średniowiecznych twierdzach lub świątyniach”<sup>8</sup>.

Propozycje wycieczek Szlaku Zabytków Techniki, odkrywających miejsca postindustrialne w Tarnowskich Górach<sup>9</sup>, Bytomiu czy Gliwicach mają na celu budowanie w mieszkańcach i zwiedzających wiedzy o bogactwie miejsca, ale i otwarcia na wartości cywilizacyjne i etyczne,

---

<sup>6</sup> Zob. <http://www.erih.net>. Obecnie europejski szlak tworzony jest przez 18 regionalnych szlaków (Austria – 1, Niemcy – 11, Holandia – 1, Hiszpania – 1, Wielka Brytania – 3, Polska – 1, Górny Śląsk). Europejska trasa obejmuje 1410 obiektów poprzemysłowych, z czego w Polsce znajdują się 74 [stan na 14.07.2017].

<sup>7</sup> <http://www.zabytkitechniki.pl/Pokaz/27320/opis-szlaku> [dostęp: 10.04.2017].

<sup>8</sup> H. Waniek, *Rozszarpany krajobraz*, „Fabryka Silesia” 2013, nr 3 (5), s. 11.

<sup>9</sup> W 2017 roku 28 obiektów w Tarnowskich Górach zostało wpisanych na listę światowego dziedzictwa UNESCO – są to kopalnie ołowiu, srebra i cynku wraz z systemem gospodarowania wodami podziemnymi w Tarnowskich Górach. Tarnogórskie obiekty postindustrialne dołączyły do znajdujących się na liście UNESCO obiektów Królewskich Kopalni Soli w Wieliczce (wpis w 1978 roku) i w Bochni (wpis w 2013 roku).

które skrywają się za miejscami przemysłowymi. W odniesieniu do innej przestrzeni – Liverpoolu, ale bliskiej przez wzgląd na ten sam fundament rewolucji przemysłowej, Erik Bichard pisał, że ważne jest, by „pomóc zwiedzającym i mieszkańcom na nowo odkryć wartość miasta”<sup>10</sup>. W oglądzie naszym chodzi o więcej i o głębiej – miasto zostaje przekroczone przez region i opowieść o domu, bo to one otwierają na wartości kulturowe.

Wracając do propozycji szlaku, możemy wybrać np. trasę liczącą 68 km, poruszając się szlakiem wybitnych architektów, kuzynów Emila i Georga Zillmannów, którzy większość projektów realizowali na Górnym Śląsku. Na trasie zobaczymy: Powiatowy Zakład dla Inwalidów w Rokitnicy (powstały w latach 1902–1904, od 1948 roku jest częścią Śląskiej Akademii Medycznej); zabudowy dwóch kopalń Sośnica oraz KWK Gliwice, na której terenie ma swoją siedzibę Oddział Odlewnictwa Artystycznego Muzeum w Gliwicach; osiedle Giszowiec, będące unikatową kolonią robotniczą, swoistym miastem-ogrodem (zbudowane w latach 1906–1910 dla pracowników spółki Georg von Giesches Erben) oraz Nikiszowiec (osiedle powstałe w latach 1908–1919 z ceglаныmi blokami z wewnętrznymi dziedzińcami, gdzie unikatowe budynki powiązane są przewiązkami). Doświadczamy tego, że jesteśmy poddanymi terytorium kulturowego, które jest dla nas, ale i dla innych, tych przed nami i po nas.

Kolejna propozycja trasy równie szybko wrzuca nas w nawarstwienie czasoprzestrzeni. Liczący niespełna 7 km szlak odkrywa przed nami perełki industrialne w Zabrzu. Pierwszym przystankiem na trasie jest Zabytkowa Kopalnia Węgla Kamiennego Guido, którą założył w 1855 roku hrabia Guido Henckel von Donnersmarck, z najgłębiej położonym punktem pocztowym w Europie, z 3000 metrami podziemnych wyrobisk, z dostępem na poziomie 320 m do podziemnego baru, sali

---

<sup>10</sup> E. Bichard, *Liverpool: Case Study*, in: *Remaking Post-Industrial Cities: Lessons from North-America and Europe*, ed. Donald K. Carter, New York & London: Routledge 2016, p. 152.

teatralnej czy koncertowej, ale też z możliwością doświadczenia surowości kopalni, mroku i ciszy na poziomie 355 metrów. Drugim przystankiem jest Muzeum Górnictwa Węglowego, mieszczące się w zabytkowym budynku dawnego starostwa powiatowego, w którym znajduje się jedyny zachowany w całej Europie osiemnastowieczny kunszt wodny (pompa odwadniająca). Kolejny przystanek to powstały w 1938 roku Miejski Ogród Botaniczny, a kończy trasę Szyb Maciej, z ponad siedemdziesięcioletnią, wciąż sprawną, elektryczną maszyną wyciągową.

Znajdujemy się oto w centrum cywilizacyjnego zakorzeniania. Ale i dalej – jesteśmy w centrum rodzinnej poprzemysłowej Europy. Projekty rewitalizacyjne starych młynów i papierni we włoskiej prowincji Salerno; projekt osiedla w starej fabryce Forda w Bukareszcie; transformacje budynków dawnych magazynów tekstylnych, giełdy bawełny i kukurydzy, centrum dokowania i transportu w Manchester; Muzeum Guggenheima w Bilbao adoptujące dawne tereny przemysłowe; Muzeum Śląskie w Katowicach wyrosłe w przetworzonej przestrzeni kopalni Katowice; kompleksowa rewitalizacja dawnej kopalni i koksowni Zollverein w Essen; rewitalizacja najstarszej huty szkła na świecie w Harrachovie wraz z założonym tam browarem; przemysłane adaptacje dla zwiedzających Zabytkowej Kopalni Węgla Kamiennego Guido czy Zabytkowej Kopalni Srebra i Sztolni Czarnego Pstrąga w Tarnowskich Górach; ciekawe projekty udostępniania nieczynnych kopalni w dzielnicy Březové Hory (Příbram) czy w kompleksie Landek Park w Ostravie (Petrkovice); turystyczna adaptacja Kopalni Soli Wieliczka; projekt zagospodarowania terenów dawnych zakładów Norblina w Warszawie; adaptacja przędzalni Karola Scheiblera na lofty w Łodzi; Młyn Żytni w Szamotułach pod Poznaniem zaadoptowany na budynek mieszkalny; projekt loftów w budynkach papierni we Wrocławiu; projekt rewitalizacji obiektów Elektrociepłowni Powiśle w Warszawie; projekt adaptacji browaru we Wrzeszczu; projekt adaptacji na cele mieszkaniowo-usługowe browaru w Krakowie; odbudowa młyna na cele mieszkalne Petersona w Bydgoszczy; adaptacja tkalni w Zielonej Górze; projekt Wzorcowni przeobrażającej włocławską przestrzeń fabryki

fajansu w centrum handlowo-usługowo-rekreacyjne; rewitalizacja dawnej kopalni Julia zakończona powstaniem Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia w Wałbrzychu; przebudowa na cele mieszkalne starej kotłowni w Gliwicach czy lampowni w Bytomiu; projekt przebudowy dawnej Fabryki Porcelany na park technologiczny w Katowicach – to tylko nie-liczne przykłady postindustrialnych zmagających projektantów. Tworzymy wspólnotę doświadczeń. Jesteśmy Europą poprzemysłowych regionów.

## 5. Miejsce, gdzie znów wpadamy w „oko” burzy

Przez wgląd w istotę doświadczenia postindustrialnego możemy na nowo zostać wrzuceni w samo „oko” burzy, w epicentrum destrukcji przestrzeni, rzeczy, czynności i siebie. Naszym udziałem może stać się wstrząs, który chwije cywilizacyjnym porządkiem rzeczy, rozrywa, wyczerpuje i wrzuca człowieka w to, co niewytłumaczalne. Zwykle nie podlega to rozważaniom w myśl zasady, że żyjemy, pochłonięci życiem, nie myśląc nadmiernie o tym, że żyjemy. Jednak wmyślenie się w miejsce postindustrialne sytuuje nas w powrocie z „tu i teraz” do „tam” i „wtedy”, a nawet do tego, co niszcząc bieg linearny, wiąże „teraz” i „wiecznie”, co bliskie jest Nietzscheańskiemu wiecznemu powrotowi – „rzeczy wszelkie wiecznie powracają”<sup>11</sup>. Sobą powtarzamy ruch tworzenia świata, wznoszenia fabryk, trud podtrzymywania produkcji i poddanie się dyscyplinie życia, ale i sobą powtarzamy ruch niszczenia i zamierania. „Oko” burzy wydobywa nas, wdzierając się w nas, wiążąc nas z tymi, co przed nami, w pokorze, z wyboru lub z konieczności, służyli w miejscu i zostali też przez miejsce pokonani. Wciąż tak samo jesteśmy pokonani przez związanie życia, śmierci, pracy i samotności we wspólnocie, reszta to dekoracja fabryki, która nie powinna nas zmylić.

---

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Warszawa: BIS 1990, s. 275.

W miejscu postindustrialnym rzadko znajdujemy jakąś zgrabną narrację dla siebie, chociaż bez trudu przychodzi nam posiłkowanie się narracją dla celów promocyjnych czy politycznych, ale egzystencjalnie w miejscu znajdujemy raczej milczenie niż spójną opowieść. W tym sensie miejsce postindustrialne to zimna okolica, nieustępliwa, obojętna na nasze żale i tęsknoty. To milcząca masa nieprzejrzystej substancji. Nie ujawnia za wiele, odsłania zakrycie. Każe nam delektować się ruiną, resztką, mrokiem. Dźwięczy i szumi nieznanym. A jednak może stać się na nowo domem. Miejsce postindustrialne okazuje się terytorium doświadczenia, które szykuje dla nas naukę, że po to cierpliwie dzień po dniu coś budujemy, tworzymy wspólnoty i gmachy fabryk, podtrzymując pracą świat, by wszystko rozwiało się na wietrze i by destrukcja potem znów została zwyciężona przez życie. W tle dawnych fabryk czai się wiedza z Księgi Koheleta czy lamentacji François Villona.

## **6. Miejsce, gdzie jesteśmy „po sobie”**

Miejsce postindustrialne, w którym znów nastąpiło ożywienie, a nowa galeria czy instytucja edukacyjna pozwoliła je wydobyć na nowo, staje się swoistym moralitetem. Przynosi naukę o upadku rzeczy, ludzi i fabryk, która jest jednocześnie nauką o odrodzeniu. Nie chodzi jedynie o to, by się „coś działo” i by zabawa zdominowała dawne miejsce, które przez pracę wiązało niegdyś życie i śmierć. Nie idzie wszak o kultywowanie konsumpcji, rozrywki czy beztroskiego dizajnu, ale o takie transformowanie miejsca, by wydobyć je na nowo poprzez wartość bycia w miejscu, w którym istniejemy po sobie, jedni po drugich, ustępujący miejsca następcom. W postfabryce dochodzi do osobliwej wymiany. Nasze emocje, przeżycia, doświadczenia, historie przelewamy na miejsce, które podejmujemy już „post”, ale i transformowane miejsce użycza nam własnej historii i organizacji przestrzeni, stymulując nasze myśli i działania. W miejscu postindustrialnym, o ile zostaje właściwie podjęte, dokonuje się egzystencjalne podjęcie siebie. Nasze ciało pojawia

się w zastępstwie niezliczonych ciał, które przed nami, przez pot, zmęczenie, pamięć powtarzalnych ruchów, może naznaczenie, wyczerpanie czy okaleczenie, to miejsce zapełniały sobą i je współtworzyły. Jak pisał Pallasmaa, „architektura łączy nas ze zmarłymi”<sup>12</sup>. Teoretyk i praktyk architektury pisał dalej, że „konfrontuję moje ciało z miastem”<sup>13</sup>, a zatem nie tylko doświadczam siebie w przestrzeni miasta, ale samo miasto istnieje poprzez moje cielesne usytuowanie i doświadczenie.

Nam jednak chodzi o złączenie z miejscem, które przekracza porządki urbanizacyjne. Miejsce łączy nas ze zmarłymi w sposób przejmujący, wręcz porusza nas do głębi. W postfabryce cielesna wymiana ma niebagatelne znaczenie. Wszystko tu związane jest z realnym przemieszczaniem się, oglądaniem przestrzeni, słuchaniem odgłosów fabryki, dotykiem faktury maszyn, podłoża i ścian, odbieraniem zapachów fabryki – specyficznie pachnie port, dom, perfumeria, cukiernia, ale i fabryka. Fabryka to sfera wężu, dotyku, wzroku, słuchu, to sfera zmysłowej i intelektualnej wyobraźni. Zachowuję środki ostrożności, poruszam się wytyczonymi ścieżkami, jadę kolejką, posłusznie wypełniając polecenia znawców-mistrzów, zakładam kask, schylam się, gdy trzeba, etc.

Postfabrykę, już we fragmencie doświadczenia, trzeba sobie umieć dalej wyobrazić. Ciało zwiedzającego już nie musi posiadać tej wiedzy i być w takiej gotowości na podjęcie niebezpieczeństwa, jak ciało pracownika dawnej fabryki, ale wciąż w strzępach wraca pokornie realizowane posłuszeństwo ciała, które musi być czujne i zorganizowane w przestrzeni postindustrialnej. Postfabryka specyficznie wiąże naszą cielność z tymi, co przed nami. Wracamy w myśleniu do wspólnoty czasu i miejsca. Postafabryka staje się wspólną realnością, a nie jedynie złudnym obrazem. W tym sensie miejsce, w którym dochodzi do nas, że istniejemy „po sobie”, jest powrotem do idei domu.

Postfabryka rzutuje na nas miarę, jakbyśmy bez tej przestrzeni byli pozbawieni formy i znaczenia, wzmacnia naszą podmiotowość. Rzutuje

---

<sup>12</sup> J. Pallasmaa, *Oczy skóry*, dz. cyt., s. 65.

<sup>13</sup> Tamże, s. 49.



miarę na nasze miejskie doświadczenie przestrzeni i czasu, jak gdyby brakowało nam siły wyrazy. Do miejsc postindustrialnych udajemy się nie po to, co rysuje się nam jako oczywiste – spektakl, zakupy, ekspozycja muzealna, warsztaty edukacyjne, smakowanie trunków czy koncert na poziomie 300 metrów pod ziemią, emocje sportowe etc. – ale po to, co jest ukryte, co jest źródłową prawdą o domu i przemijaniu rzeczy, co niepokoi nas i wyprowadza poza siebie ku temu, co nienazwane i niezrozumiałe. W służbie czego jedni po drugich tak samo wypełniamy obowiązek bycia w miejscu i bycia dla miejsca? Skąd przychodzi to, co nas niepokoi? Rozumiejące bycie w miejscu postindustrialnym jest w jakimś stopniu podróżą do źródła. Odwiedzamy takie miejsca, jak się odwiedza domy, ale i cmentarze. Odwiedziny są już zawsze zachowaniem odległości między nami, stają się odświeżne. Podróż do miejsc postindustrialnych, często wyczynowa eksploracja tych tajemniczych już dla nas przestrzeni, staje się swoistym pielgrzymowaniem do tego, co niepojęte w obrębie naszych domostw.

## 7. Miejsce, gdzie cichnie praca

Gdy cichnie praca, następuje koniec porządku rzeczy. Cichnie praca – może nadmiernie eksploatująca człowieka, a może zrośnięta z dobrym wydobyciem z człowieka tego, co największe, a może tylko dopasowana do ludzkiego rytmu życia, które domaga się nadania mu wartości i formy. Nie zawsze praca musi wiązać się ze spustoszeniem, którego obraz najłatwiej przywołać przez przemysłowe Coketown Charlesa Dickensa w *Ciężkich czasach*. Człowiek, dookreślony przez życie wspólnoty jako człowiek pracy, nagle wrzucony zostaje w bycie na końcu czasu. Czasoprzestrzeń, która „od zawsze” podsuwała oczywiste kształty, wartości, następstwo zdarzeń, nagle staje się utratą. Ludzkie poczucie utraty nagle zostaje przerzucone na czasoprzestrzeń, to ona zostaje bez pracy, bez ludzi dobrej roboty, sobą oznajmia koniec i oddalenie. Stanowi akustyczną i wizualną surowość. Przejmujące jest doświadczenie dawnej

kuźni kopalnianej, która już dzisiaj tonie w ciszy, czy doświadczenie unieruchomionej maszyny wyciągowej, która naznaczała miejsce przynależnością do dźwiękowego krajobrazu cywilizacyjnej Europy. Projekt nagrywania i zachowania dźwięków dawnej pracy i codzienności, który stał się udziałem muzeów europejskich (Muzeum Pracy w Norkköping, Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie, Muzeum Techniki w Ljublanie, Westfalijskie Muzeum Przemysłu w Dortmundzie, La Fonderie, Muzeum Pracy i Przemysłu w Brukseli, Fińskie Muzeum Pracy Werstas w Tampere)<sup>14</sup>, stanowi jakieś odbicie braku, ale i poczucie przynależności do przemysłowego dziedzictwa. Jednak ów brak jest jeszcze mocniej doświadczany w obliczu zatopionej w ciszy dawnej fabryki.

Rosłe szyby fabryczne, widoczne z oddali dla przybywających, niczym średniowieczne katedry, na swój sposób uświęcały przestrzeń i orientowały przybysza wędrującego za chlebem i dostatkiem. Dziś osamotniony pokopalniany szyb nieśmiało dominuje nad okolicą, gdy szklane wieżowce biurowców i apartamentowców na nowo definiują przestrzeń miasta. Jednak samotne budynki fabryczne, wieże ciśnień czy szyby wciąż wabią z oddali, wciąż są niczym święte wieże, nakierowujące już innych pielgrzymów, wyruszających w drogę w innym celu. Wieża ciśnień przyciąga nas, bo roztacza na okolicę aurę metafizyczną. Niepokoi. Jest już zamkniętym punktem architektonicznym, niedopuszczającym nas do siebie wraz z utratą doświadczenia, ale i wciąż zapraszającym do spojrzenia z oddali. Przestrzeń i czas domagają się podjęcia. Koniec fabryki, koniec maszyny, koniec porządku w miejscu „post” to specyficzny koniec, który podlega transformacji, otwierając się znów na życie. Ale życie jest już inaczej pojęte, ujęte w dystans, ironię, a nawet zabawę, ale i przez najprawdziwszy imperatyw, by na powrót zamieszkać w miejscu.

Źle się dzieje, gdy miejsce „post” staje się tylko próżniaczą eksploatacją tego, co dawne, gdy zapisuje miejsce konsumpcją, zabawą, symulacją

---

<sup>14</sup> Zob. na temat projektu muzealnego: [online:] <http://www.mim.krakow.pl/work-with-sounds> [dostęp: 10.07.2017].

aktywności. Karykatura fabryki będzie zawsze karykaturą życia. Postfabryka nie ma być parodią utraconej mocy przemysłowej i kulturotwórczej. A taka utrata ma miejsce wtedy, gdy dawną powagę zastępujemy jedynie rozrywką bądź naiwną ekologiczną narracją. W tym drugim wypadku dbałość jedynie o ekologiczne przeobrażenie miejsca postindustrialnego jest zmarnowaniem potencjału miejsca. Idea SynergiCity, owocująca wyznaniem wiary w to, co małe, nieszkodliwe, kruche, zdrowe, zielone, wspólnotowe, a co przekłada się w odważny projekt przebudowy<sup>15</sup>, jest ważna współcześnie, ale antropologicznie to za mało. Nie może więc nam chodzić jedynie o przebudowę miast postindustrialnych z uwagi na synergię pojętą środowiskowo, nakierowującą troskę na zrównoważony rozwój, ekologiczne wizje urbanistyczne, innowacyjną ekonomię, gdzie czyste powietrze, tereny zielone, ograniczony ruch samochodowy czy mały biznes niewyrządzający szkód w środowisku są argumentem na rzecz przeobrażeń. To ważne, podkreślmy to, ale budować miejsce można tylko z głębi.

Dobrze, gdy „post” przepisuje powagę miejsca i jest potężnym gestem w przestrzeni, wiąże to, co dzisiaj już tylko powierzchowne, z tym, co ukrywa się głęboko pod ziemią, co stanowi rozległy podziemny fundament miasta. Rozrastające się miasto zawdzięcza nieczynnym kopalniom właściwą perspektywę i oddech, gdyż wyznaczają one linię horyzontu, która nie pokrywa się z linią wyznaczoną przez biurowce i apartamentowce czy łaki. Bryła „post” nie pozwala zapomnieć nam w mieście o właściwym podłożu. Dopiero po utracie dawnego miejsca, można na nowo się na nie otworzyć. Z miejscem, które przestało być pojmowane funkcjonalnie, na nowo nawiązuje się więź, uzmysławiając sobie przynależność do czegoś, co było niezauważone, a może deprecjonowane. W miejscu „post” na nowo odkrywamy napięcie między mitem miejsca i fabryki, między naszą tęsknotą za domem i doskwierającym

---

<sup>15</sup> R. Florida, *Conclusion*, in: *SynergiCity: Reinventing the Postindustrial City*, ed. P. H. Kapp and P. J. Armstrong, Champaign: University of Illinois Press 2012, pp. 171–182.

poczuciem wyobcowania. Fabryki wraz z ich wiarą w maszyny, w konkretny efekt, w to, co stałe i namacalne, pozornie wydają się nie pasować do cybernetycznych czasów i ulotnych trendów. A jednak osamotnione hale produkcyjne czy błyszczące na nowo maszyny okazują się podtrzymywać miejsce energią. To, co na pierwszy rzut oka nieużyteczne, wypełnia miejsce tym, co istotne.

## **8. Miejsce, w którym nabieramy respektu wobec porządku rzeczy i fundamentu**

Dawny obowiązek, który narzucała człowiekowi fabryka, by go nie tylko eksploatować, ale i w jakiś sposób ocalić, uczynić przydatnym, ustąpił miejsca nowemu obowiązkowi – byciu zobowiązanym do trwania na posterunku. Kopalnia czy huta zniknęły, a mieszkańcy dawni i nowi wciąż stanowią „my”, są tymi, którzy trwają w miejscu, pilnują jego powagi i znaków. Reiner Maria Rilke napisał w 1906 roku w jednym z listów do Clary Westhoff: „Lou uważa, że człowiek nie ma prawa wybierać sobie obowiązków i zaniedbywać obowiązków najbliższych i naturalnych”<sup>16</sup>. W miejscu postindustrialnym, które przetwarza dawne fabryki, czyniąc je przestrzeniami otwartymi dla każdego, łatwo transformującymi się w przestrzeń eksperymentu, muzeum czy edukacji, to zobowiązanie jest szczególnie przeżywane. Zawsze jesteśmy tu, gdzie mamy być. Nie lekceważymy punktu oparcia. Nawet fabryka ukryta za centrum handlowym, przez jakieś drobne znaki graficzne, jeden artefakt (maszyna), układ przestrzeni, fragment muru czy zachowany budynek, wciąż jest byciem po właściwej stronie.

Wokół ruiny dawnej fabryki wciąż powiększa się okrąg oddziaływania, a dawna fabryka promieniuje jako istotne centrum, które rozchodzi

---

<sup>16</sup> R. M. Rilke, *Listy do Clary Westhoff (wybór)*, w: tegoż, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, przekł. i koment. T. Ososiński, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2010, s. 98.

się we wszystkich kierunkach i tym samym kształtuje rytm przestrzeni kulturowej. To źródło będące mieszaniną duchowości i materii, mocy i subtelności, trwania i degradacji. Postfabryka wywołuje fale, które rozchodzą się i dynamizują przestrzeń, już nie tylko architektoniczną, ale wspólnotową. Wciąż jest przestrzenią metafizyczną i zachowuje więź między człowiekiem i miejscem, koniecznością i indywidualnie wypełnionym losem, pracą i sensem. Wydobyć tego, co potencjalnie tkwi w takich miejscach, jest obowiązkiem najprościej przychodzącym, prawie najbliższym i naturalnym. Manifestuje się jako nasza lojalność wobec miejsca. Miejsce postindustrialne przeobraża nasze więzi.

Postfabryka wymaga respektu. Może usuwa niebezpieczeństwo i nie zagraża nam śmiertelnie, gdy przechadzamy się dawnymi traktami pracy, ale wciąż wyczuwalny jest w niej oddech minionego. Zachowujemy respekt wobec porządku, który fabryka powołała, spajając rytm ludzi, rytm pracy i rytm natury. Respekt sprawia, że postfabryka staje się bliska i daleka jednocześnie. Zwiedzając miejsce postindustrialne, poruszamy się jedynie oznaczonymi ścieżkami i przestrzegamy reguł, mimo że są już tylko namiastką dawnego systemu zasad i regulaminów wielkich fabryk. Dawna fabryka ujarzmiła człowieka, narzucając na jego zmienność i ułomność porządek koordynujący niezliczone elementy, chroniący człowieka przed samym sobą, z jego migotliwymi zachowaniami i niebezpiecznymi emocjami. Jesteśmy słabi, dlatego, mierząc się z naturą, potrzebny jest nam dryl, hierarchia, początek i koniec pracy, etapowość, procedury, potrzebna jest sztuka planowania, zarządzania, realizacji zadań i kontroli, ale i sztuka podtrzymywania mechanizmu, konserwowania, reperowania i odnawiania.

Potrzebny jest czas, pokora w etapowym czekaniu na efekt, na który pracuje zespół, potrzebna jest precyzja i powtarzalność, aplikowana dzień po dniu. Ustalone ścieżki istnieją po to, by z nich nie schodzić. Postfabryka zaszczepia nam podziw dla dawnej wielkości. Teraz, niczym wyeksponowane dzieło sztuki, którego nikt wcześniej nie zauważał, gdy tętniło pracą, istnieje wolne i nieużyteczne, zachwyca pięknem.

## 9. Miejsce, w którym głęboki ból łączy

Postindustrialny krajobraz potrzebuje ujęcia przez metaforę blizny, ale też po sąsiedztwu przez myślenie o naznaczeniu, zabliznieniu, pokiereszowaniu, przerażeniu za pomocą tego, co zostało. Taką opowieść tworzy Anna Storm, pisząc, że blizny krajobrazu odsyłają do zawilej przeszłości, gdzie utrata, rana, strach sąsiadują z przetrwaniem i odwagą<sup>17</sup>. Najprościej w tym wyobrażeniu, wiążącym pamięć, doświadczenie, projekty ekonomiczne i polityczne, przychodzi odniesienie do Czarnobyli<sup>18</sup>. Krajobraz, który przywołuje utratę i zmierzch utopii, jest kwintesencją bólu.

Jednak w tropieniu bólu, który wiąże człowieka z miejscem jako złożoną rzeczywistością, w której to osoba i jej doświadczenie są sednem myślenia, musimy zawierzyć raczej temu, co antropologiczne, co jest w stanie wydobyć indywidualność, wspólnotę, pokorę bycia w miejscu, wsłuchanie się w życie i tworzenie świata. Ponownie zawierzmy Rilkemu, który w *Notatkach o melodii rzeczy*, opisując spotkanie krewnych przy łożu śmierci bliskiej osoby, odnotuje ich obojętność względem siebie i zamieszanie, po których pojawia się jednoczący ból – „Aż w końcu rozpościera się za nimi ból. Siadają, w milczeniu pochylają głowy. Ponad nimi jest jakby szum lasu. I są sobie bliscy, jak nigdy przedtem”<sup>19</sup>. I doda, że ludzie na co dzień słuchają jedynie fragmentów melodii, w którą teraz dopiero zaczynają się wsłuchiwać, bo „są jak drzewa, które zapomniały o swoich korzeniach, i sądzą, że cała ich siła i życie tkwi w szumiących gałęziach”<sup>20</sup>. Milczenie, zrozumienie subtelnych połączeń między nami nie jest tylko chwilą, potem emocjonalnie zapisaną w pamięci, ale prowadzi do uświadomienia sobie głębszego związania z miejscem, złączenia tego, co było i co nadejdzie. Milczeniu

---

<sup>17</sup> A. Storm, *Post-Industrial Landscape Scars*, New York: Palgrave Macmillan 2014, p. 1.

<sup>18</sup> Zob. tamże, p. 82.

<sup>19</sup> R. M. Rilke, *Notatki o melodii rzeczy*, w: tegoż, *Druga strona natury*, dz. cyt., s. 54.

<sup>20</sup> Tamże.

wobec tego, co niewysłowione, przychodzi z pomocą miara miejsca, które jest zobowiązaniem i czyni życie związłym poprzez nadanie mu osobnego rysu.

Miejsce postindustrialne jest takim wsłuchaniem się w czasoprzestrzeń, która nie przynależy tylko do tego, co widoczne i użyteczne, ale poprzez nią człowiek, gdyby tu przywołać określenie Rilkego, zostaje „wtajemniczony w życie”<sup>21</sup>. Miejsce postindustrialne ma siłę wodospadu, poraża szumem i energią, przez spiętrzenie warstw myślenia i działania postindustrialnej czasoprzestrzeni, miejsce wrzuca człowieka w samo jądro zadowolenia. Samotnie sterczący szyb pokopalniany, zasypane stawy przemysłowe, ale i oślepiający neon zachęcający do zwiedzania czegoś, co już nie istnieje w dawnym kształcie, wciąż stanowią siłę, która zanurza nas w miejsce, blisko korzeni i idei zadowolenia. Przez złączenie w bólu z powodu utraty dawnego oblicza miejsca następuje powolne przejście do myślenia o miejscu jako zakorzenionym centrum, wciąż emanującym mocą tworzenia świata, nieustannie ustanawiającym dla nas to, co okoliczne, współtworzącym wspólnotę tych, którzy w miejscu, w rytmie życia i śmierci, wciąż tak samo podtrzymują świat.

## **10. Miejsce, które staje się swoistym ogrodem**

Fabryki, które uciły, mieszczą pamięć o wielkiej erze przemysłowej, która wykreowała i masową pracę, i masowe plany unowocześnienia życia, i masowe usprawnienia codzienne, i masowe transformacje miast, i masową wędrówkę, i masowe pokonywanie przestrzeni i czasu, i masowego człowieka. Straty i zyski masy zostały przez nas wielokrotnie przepracowane, a może i winy odkupione. W przestrzeni miast, a zwłaszcza w pobliżu fabryk, stanowiących motor rozwoju życia miejskiego, tęskni się za ogrodami. Tęskni się w końcu zawsze za Edenem, którego wyobrażenie stanowi rdzeń naszego powiązania ogrodu jako

---

<sup>21</sup> Tamże.

raju i szczęścia<sup>22</sup>. Miasto nadało ogrodom i parkom ważną funkcję skrojenia natury w mieście, w sam raz na miarę człowieka<sup>23</sup>. Ogród i park są bezpieczne w kontakcie z naturą, dzikość zostaje w nich transformowana w jedynie lekki niepokój i wytchnienie, miejskie doświadczenie umiejętnie kształtuje relację dom–zieleni–bezpieczeństwo, by walka nie była konieczna, by natura sprawiała nam miłą niespodziankę strumykiem czy ruiną, by umożliwić nam przeżycia, które poluzowują miasto jako nagromadzenie ludzi, rzeczy i zdarzeń, ale nie każąc nam go porzucać. Rilke zanotuje, że wielkie miasta są wielkie nie tylko z powodu ludzi, zwierząt, zbiorowisk i przedmiotów, ale również ogrodów ludzkich samotności<sup>24</sup>.

Miasto to nagromadzenie. Fabryka, wydawać by się mogło, daleka od idei ogrodu, jest rozległą przestrzenią w mieście, która miasto rozrywa, wprowadzając to, co puste, niereprezentacyjne, osnute dymem i mgłą. To rzeczywiste terytorium, wszystko tu jest namacalne, a efekt pracy – widzialny. Fabryka huczy, dymi, jest osobnym rewirem życia, który napędza rytm miasta. Postfabryka wciąż pozostaje rzeczywistym terytorium, może okrojonym w posiadłościach, może nie dość odseparowanym murem, może odstrasżającym ruiną, może zaciekawiającym nową formułą eksploatacji, może nie do poznania po przeobrażeniach architektonicznych, ale wciąż jest rzeczywistą ziemią. Jest rozległym obszarem w mieście – można go dotknąć i po nim spacerować. Przeobrażenia zmiękczej to terytorium, formując je niczym parkową przestrzeń dającą wytchnienie mieszkańcom, przynoszącą niespodzianki, nowy hałas centrów rozrywki czy edukacji.

Przed wszystkim jednak postfabryka, niczym ogród, zachowuje „puste” w obrębie miasta. Nie da się jej do końca zapełnić, widoczne są szwy dawnej aktywności, znaki dawnej przestrzeni. Więcej, postfabryka,

<sup>22</sup> J. Delumeau, *Historia rajów. Ogród rozkoszy*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa: PIW 1996, s. 10.

<sup>23</sup> Zob. P. Hobhouse, *Historia ogrodów*, przeł. B. Mierzejewska, E. Romkowska, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 2005; L. Majdecki, *Historia ogrodów*, T. 1–2, Warszawa: PWN 2007.

<sup>24</sup> R. M. Rilke, *Wielkie miasta. fragment*, w: tegoż, *Druga strona natury*, dz. cyt., s. 77.



niczym ogród, wymaga pielęgnacji tego, co puste. Postfabryka jest poluzowaniem tego, co nadmiernie miejskie, spełniając ważną rolę w miastach przemysłowych. Zapewnia tożsamość z zachowaniem swobody i rozmachu życia. Wciąż pozostaje punktem orientacyjnym nie tylko przestrzennym, ale mocującym sztukę życia. Samotnościom ludzkim, o których Rilke pisał, że są cechą miast, czyni miejsce. W miejscu, które w sobie łączy to, co puste, wznosimy ogrody, zapisując je sobą, doświadczeniami, wydarzeniami.

## **11. Miejsce we fragmencie, gdzie życie znów jest zdarzeniem**

Miejsca postindustrialne znów zapisują przestrzeń zdarzeniami: wystawami, uruchomioną ponownie maszyną parową, wprawioną w ruch kolejką. To, co było zamarłą formą, teraz, w pozornie niezobowiązujący sposób, przekształcane jest w zdarzenie, ale to jednak pozór braku powagi. Mimo że dawne planowe rytmy pracy urządzeń już nie podlegają strategiom i efektom produkcji, to znów chodzi o zaproszenie życia w obumarłą przestrzeń. Postfabryka to przebudzenie siły, znów ważne są zdarzenia, ludzie, rzeczy, chociaż podlegają już filozofii fragmentu, po tym, jak legła w gruzach ciągłość chronologiczna, rozkład funkcji, systemowe plany, poetyka całości. Fragmentaryczność miejsca rozlała się na fragmentaryczność człowieka, pamięci, wspólnoty, a nawet pojmowania wieczności. Postfabryka nie musi produkować, uległa rozszczepieniu, będzie już zawsze miejscem-cytatem, przesiąkniętym dystansem. Przychodzi z oddali. Odślania teraz piękno i wielkość.

Nie służy już dawnym panom – funkcjom. Została oczyszczona z dawnej polityki i historii. Także z dawnej historii wydajności i szybkości. Już bez impetu przeszłości, bez opresji imperium, zwykle wznoszono na ofiarach, teraz zostaje wprzęgnięta w codzienne życie, w którym ciekawość wypiera przemoc potężnego zakładu pracy. Wyzbyta dawnej użyteczności, teraz staje się otwartą formą. Ale przez związanie

z miejscem, w którym się znajduje, z ziemią, z regionem, przez zwią-  
zanie z ludźmi, nie może przestać być zdarzeniem. W niej wciąż się  
ożywia i zatrzymuje maszyny, coś zostaje oświetlone, by za chwilę  
pogrążyć się w mroku. Hałas, powołany za sprawą zwiedzających, po  
chwili przechodzi w ciszę. Wszystko jest już fragmentem odsyłającym  
do nieskończonego – nieukończonej pracy, niedokończonego życia,  
niedomkniętej narracji. Miejsce postindustrialne wybiega w nieskoń-  
czoność, a poprzez powtarzanie zdarzeń zwraca uwagę na źródło i na  
nasze patrzenie w głąb czasu.

## 12. Miejsce, które nie jest tylko dizajnem

Praktyki wzornictwa, dokonujące się w kulturze, zwyczajowo kojarzone  
są z architekturą, ubiorem, grafiką użytkową, projektowaniem wnętrz,  
dóbr konsumpcyjnych, przedmiotów, gier etc., ale i chociażby z pro-  
jektowaniem sprzętu wojennego, fabrycznego, transportowego. Stają  
się swoistym polem oddziaływania idei, wartości, wzorców zachowań  
i sąsiedztwa rzeczy.

Wzornictwo jest związane z historią ludzkości, jak piszą Charlotte  
i Peter Fiell, przedmiot stworzony przez człowieka jest już przedmiotem  
zaprojektowanym, a przez jego użytkowanie doświadczamy świata<sup>25</sup>.  
Dizajn obejmuje i planową koncepcję, i to, co jest materialnym efektem  
tworzenia. Wywiedziony z łacińskiego czasownika *designare* (wyzna-  
czać, obmyślać, wybierać), jak podają autorzy, do XVII wieku *design*  
ma odniesienie do tworzenia artystycznego wzoru czy planu budowli,  
jednak dizajn w większości wypadków cechuje zrównoważenie aspek-  
tów artystycznego i technicznego<sup>26</sup>.

To sprzężenie jest dla nas o tyle ciekawe, że może naprowadzić nas na  
różne wykładnie trudnej relacji sztuka–technika i artystyczne–użyteczne,

---

<sup>25</sup> C., P. Fiell, *Historia projektowania*, przeł. A. Cichowicz, Warszawa: Wydawnic-  
two Arkady 2015, s. 9.

<sup>26</sup> Tamże, s. 10.

przechylając szalę na jedną ze stron. Istotniejsze antropologicznie jest jednak to, że dizajn może być tym, co miejsce przeobrazi, co wizerunkowo miejsce odrodzi i zaprojektuje jego przyszłe nowatorskie podjęcie: nowe funkcje, nowi użytkownicy, nowe sensory, nowe aktywności, nowy styl życia, nowy sposób patrzenia na stare miejsce, nowe podjęcie własnego umiejscowienia. Nie chodzi jednak o to, że dizajn kształtuje świadomość, ale że idea miejsca stoi przed gestem projektanta i praktyka kultury – najpierw myśl, potem rzecz. Aby tak się stało, musi być coś więcej niż znalezienie pomysłu na odnowione powiązanie techniki i sztuki, artystycznego i użytkowego, musi nastąpić wydobywanie doświadczenia miejsca. Dizajn, antropologicznie wypełniony, powinien być czymś więcej niż powiązaniem sztuki i funkcjonalności, piękna i ergonomii. Wiąże celowość z wiarą w rękodzieło czy rzecz wyprodukowaną maszynowo, łączy zaufanie do demokratyzacji rzeczywistości z produkcją piękną dla mas, ale i coś jeszcze – przynosi wiarę w „lepsze” rozwiązania. Antropologicznie wypełnione znaczenie słowa „lepsze” jest inne niż to, które przyświeca myśleniu projektanta, „lepsze” nie znaczy bardziej pomysłowe, kunsztowniejsze czy bardziej funkcjonalne, ale głębsze w budowaniu myślenia wokół miejsca i codzienności, bardziej zakorzenione w tym, co domowe.

Dizajn może odrodzić miejsce przez zwrot do głębi, do tego, co jest tożsamością miejsca, a co zostało być może zapomniane, w tym sensie może odrodzić i transformować dawne wartości, czyniąc z nich impuls do rozwoju i nowego odmłodzonego myślenia. Podobnie rzecz ma się z odniesieniem do rytmu życia, reguł obrazowania, dekorowania, rozkładania akcentów, ustanawiania powiązań etc. Spektakularny i planowy dizajn w przestrzeni miasta przeobraził baskijskie Bilbao (bask. Bilbo), włączając miasto w sieć wydarzeń, dając impuls do budowania metropolii z rozmachem i zapisując się w wyobraźni naukowej i społecznej jako „efekt Bilbao”<sup>27</sup>. Muzeum Guggenheima w Bilbao,

---

<sup>27</sup> Zob. J. Alayo, G. Henry, and B. Plaza, *Bilbao: Case Study*, in: *Remaking Post-Industrial Cities: Lessons from North-America and Europe*, dz. cyt., pp. 142–152.

zaprojektowane przez Franka O. Gehry'ego, stanowi punkt ogniskujący nasze wyobrażenia centrum, z którego rozchodzą się fale transformacji miejsca. Jednak transformacje i projekty rewitalizacyjne obejmują wiele sfer społecznych i kulturowych miasta i regionu, dlatego nie dają się sprowadzić jedynie do jednego gestu w przestrzeni.

Jeśli dizajn staje się tylko „sztuczką” sztuki, wtedy pozostaje popisem możliwości projektanta, mającym niewiele wspólnego z miejscem w szerszym rozumieniu – z regionem, z przestrzenią kulturowego myślenia, z okoliczną wspólnotą, z właściwym dla danej czasoprzestrzeni rozumieniem człowieka, z kontekstualnym pojmowaniem czasu czy wolności, z okolicznym przywiązaniem do takiego, a nie innego rytmu życia etc. Jest błyskiem, który może zachwycać „osobno” czy razić nieprzystawalnością. Dizajn miejsc postindustrialnych powinien naprowadzać na nowo na zakorzenienie w miejscu, na to, co elementarne, a co może zostało w pamięci zaprzepaszczone. Ma miejsce ożywić, wracając życiu należne ułożenie, może też miejsce wepchnąć na inne tory, ale zawsze w tle musi być obecna wizja miejsca kulturowego.

W opowieści o spektakularnym sukcesie projektowym w Bilbao, często lekceważymy rolę kontekstu: Kraju Basków z jego bagażem wartości, stylem życia, komponentami tożsamości, rozumieniem przestrzeni i czasu, podjęciem bycia osiadłego i wędrownego, związaniem osobnego i wspólnotowego, gotowością do zmiany tego, co można wymienić, i niezgodą na zmianę tego, co istotne. „Obcy” dizajn dobrze robi odnowie miejsca, niczym szczep Derridiański, w którym to, co obce, oddziałuje na domowe słowa<sup>28</sup>, ale dodać byśmy mogli, patrząc antropologicznie, że dzieje się tak tylko wtedy, gdy dom jest wyraźnym konstruktem, a nie rozwodnioną breją. Projekty rewitalizacyjne jedynie wtedy, gdy wzmacniają to, co istotne dla miejsca i wspólnoty, są w stanie przełożyć się na

---

<sup>28</sup> J. Derrida, *Fors: The Anglish Words of Nicolas Abraham and Maria Torok*, trans. B. Johnson, in: N. Abraham & M. Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, trans. N. Rand, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, p. XXV.

sukces ekonomiczny, społeczny czy turystyczny. W innym wypadku rodzą problemy. Warto analizować lekcje, jakie płyną z przeobrażeń postindustrialnych miast, jak: Liverpool, Rotterdam, Turyn, Essen, Buffalo, Detroit, Milwaukee, Pittsburgh, New Orleans<sup>29</sup>; warto je jednak uzupełnić o lekcję antropologiczną, która umyka zwykle interpretatorom takich miejsc. Człowiek i miejsce nie dają się sprowadzić jedynie do analizy poprzez parametry społeczne i ekonomiczne, czy poprzez mechanizmy aktywizacji artystycznej i turystycznej.

Dizajn przemysłowy nie może być przemocą wobec miejsca, wymyślnym narzędziem poskramiającym siły miejsca. W dizajnie powinien na nowo rysować się dom jako zadanie dla człowieka. Fabryka dawna – bogata w detale, ozdobne wzory, kunsztowne plany, monumentalne bramy, olśniewające płaskorzeźby, rozplanowania wież, drzwi, okien etc. – sama w sobie była upostaciowaniem dizajnu, ale nie tylko w przywołaniu np. neogotyku, ale w idei, która ukazywała relację: człowiek – miejsce – potęga – władza. Opowieść o kategoriach fizycznych, jak: praca, moc, siła, masa, ładunek, droga, tor, czas, ciepło, energia, potencja i ruch, prędkość, pęd, przyspieszenie, ciśnienie, drgania, fale, natężenie, napięcie, opór etc., zyskała przełożenie na opowieść o dynamicznych, magnetycznych, elektrycznych, elektromagnetycznych czy termodynamicznych prawach kultury. Dizajn dawnej fabryki nie był jedynie opowieścią estetyczną, ale zespoloną opowieścią filozoficzną i kulturową, w której centrum znalazł się człowiek zręczny – *Homo habilis*, a wraz z nim moc sprzężenia kultury i natury.

Postfabryka musi ten dizajn myślenia zauważyć. Ma wszak na nowo odnaleźć drogę do domu, ukazując niepojęte relacje między człowiekiem i krajobrazem czy pomiędzy człowiekiem i rzeczą, odsłaniając alternatywne odległości w tym, co okoliczne i co stanowi sąsiedztwo człowieka. Dizajn dobry stawia człowiekowi pytania w miejscu. Nie rozrysowuje miejsca całkowicie, bo miejsce projektowane nie powinno

---

<sup>29</sup> Zob. schemat analizy miast postindustrialnych w: *Remaking Post-Industrial Cities: Lessons from North-America and Europe*, dz. cyt.

być kompletnym zapisem, raczej ma wyzwać aktywność. Na nowo podrzuca imperatyw znalezienia drogi do domu. Na nowo rozpościera przed człowiekiem metafizykę życia. W tym odnowicielskim geście projektowania powinna zostać przekroczona rozpacz po końcu fabryki na rzecz jedynie refleksyjnego smutku (żywemy we fragmencie, otoczeni ruinami, po doznanej utracie) i poczucia konieczności „rozpalania ognia” na nowo. Dizajn poprzemysłowy powinien być poprzedzony rozczytaniem miejsca w odświeżeniu tego, co regionalne właśnie. W tym sensie dizajn poprzemysłowy, bez względu na powinowactwo obszarów kulturowych, nie jest przenośny. Wypływa z miejsca, jest zawsze peryferyjnie wypracowywany i skupiony na danym lokalnym centrum. Należy trzymać się miejsca.

### 13. Miejsce, gdzie znikamy w mroku

Haruki Murakami w *Kafce nad morzem* pomieścił uwagę, że zanim pojawili się Sigmund Freud i Carl Gustav Jung, korespondencja między ciemnością prawdziwą, tj. fizyczną, i ciemnością serca była dla ludzi czymś naturalnym, a nawet te dwie ciemności mieszały się z sobą<sup>30</sup>. Do czasu żarówki Thomasa Edisona świat inaczej przeżywał mrok, a kiedy współcześnie zniknęła ciemność zewnętrzna, to wciąż pozostała ciemność serca.

Fabryka, kwintesencja rozwoju i masy, zawsze łaknęła światła, chociaż tonęła w mroku, w dymach, w pyłach. Oświetlenie, uszczuplające zyski, umożliwiało pracę zmianową. Sztuczne światło było nie tylko funkcjonalne, ale umożliwiało uzyskanie w fabryce efektu iluminacji, przez co, niczym w katedrze, spektakularnie wydobyte zostawały rzeczy i uroczyście rozłożone akcenty w przestrzeni. Benzynowa lampa górnicza Davy’ego umożliwiającą wykrywanie metanu, lampy gazowe

---

<sup>30</sup> H. Murakami, *Kafka nad morzem*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa: Muza 2013, s. 302.

zapewniające oświetlenie i w końcu wykorzystanie prądu do wytworzenia światła i powstanie szklanej żarówki, rozwój sieci dystrybucyjnej oświetlenia elektrycznego – to wszystko wydobywało fabrykę z ciemności, ale nigdy nie wydobyło jej z ciemności całkowitej.

Fabryka zawsze była zanurzona w mroku i tym dosłownym, i metaforycznym. Najbliższe otoczenie fabryki, otoczenie maszyn było oświetlone, ale mrok, który spowijał krajobraz przemysłowy, mrok, który czynił osobnymi rewiry huty czy kopalni, powodował, że fabryka przywoływała ciemność prawdziwą i korespondowała z „ciemnością serca”<sup>31</sup>. Sekrety fabryk, kunszt pracy, dyscyplina i okrucieństwo, samotność i wspólnota łączyły się tu w nieprzejrystym porządku. Otoczenie człowieka było ciemne, niepewne, znaczone światłem Oświecenia i pochodem rozumu, rachunkiem ekonomicznym, ale przeniknięte mocami ciemnymi, duchami, upiorami, dziwami, chorobami, śmiercią, namiętnościami, strachem, upadkiem. Mrok i półmrok rozbudzają naszą wyobraźnię, jak pisał Pallasmaa<sup>32</sup>. Jednolite światło standaryzuje człowieka, zrównuje jego doświadczenia, unieruchamia wyobraźnię, a dopiero cienie, półmrok, okoliczna ciemność czynią miejsce wielowymiarowym, z nieskończonymi korespondencjami z tym, co przed i po nas, z tym, co w głębi i nad nami, z tym, co istnieje obok i mimo nas trwa.

Upadek świata fabryk niebezpiecznie wydobywa na jaw to, co tonęło w mroku i okrywało dopasowanie ciemności człowieka i ciemności fabryki. Postfabryka wydawać by się mogło, że ujawnia za wiele, demaskuje tajniki pracy dla niewtajemniczonej masy. Świat ruiny jest tu światem upadku przez nadmierne światło skierowane na przestrzeń, która powinna tonąć w mroku. Jednak, gdy uważniej spojrzymy w organizację przestrzeni postindustrialnej, to zauważymy, że możliwe jest dobre wyeksponowanie przestrzeni, z zachowaniem dyskrekcji, z pilnowaniem półmroku, zachowaniem cieni minionego, by nie stwarzać nadziei na to, że wszystko może zostać poznane i zrozumiane.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> J. Pallasmaa, *Oczy skóry*, dz. cyt., s. 58.

Postfabryka nie ma być czytelną fabryką zdemaskowaną „tu i teraz”. Ma być zaproszeniem do tego, by na moment znów zniknąć w mroku, pogrążyć się w tym, co nieprzejrzyste, z zachowaniem respektu dla nieprzejednanej siły natury, bez arogancji nadmiernego oświetlenia i bez pysznej zabawy z tym, co śmiertelnie poważne. Gęste półcienie, szelest kroków, odgłosy urządzeń w takim miejscu wciąż są zaporą przed naszym wzrokiem, który chce wszystko uczynić czytelnym i jednoznacznym. A ciemność Ja znajduje ukojenie w momencie bycia w postfabryce – w otoczeniu maszyny, w samym centrum oświetlonego i oślepiającego blichtrem miasta. Wracamy do dawnej korespondencji między ciemnościami. Miejsca postindustrialne w mieście są takimi przestrzeniami półmroku, które powinny być chronione również przez wzgląd na to, że dają nam schronienie przed nadmierną jasnością, że pozwalają na to, by spowiły nas gęste cienie. Wracamy do miejsc, z których może nigdy nie wyszliśmy.

## 14. Miejsce, które jest niczym źródło

Czy można przerzucić pomost między źródłem i postfabryką, która jeszcze do niedawna dymiła, huczała, wypełniała świat? Źródło jest tym, co krystalicznie czyste, jest życiodajnym początkiem rzeczy, promieniuje energią, wpływa na to, co okoliczne, czy właściwie oświetla rzeczy. Źródło wywiera wpływ, wytycza kierunki, prędkości, rozkład tego, co puste i wypełnione. Zawsze jest obecnością, tym, co istotne, ustawia nie tylko przestrzeń, ale i czas – bycie u źródła. Odsyła nas do obrazu Edeanu, w którym biorą początek cztery rzeki (Rdz 2, 10-14), stając się tęsknotą za odnalezieniem źródła życiodajnego, punktu środkowego, a co najważniejsze – źródła mistycznego. Źródło raju to centrum i aktywny początek, jak napisze Juan Eduardo Cirlot<sup>33</sup>. Źródło zajmuje wyraziste

---

<sup>33</sup> J. E. Cirlot, *Źródło*, w: tegoż, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków: Wydawnictwo Znak 2006, s. 492–493.



miejsce w kulturze, przyjmując tak bliski naszym wyobrażeniom obraz ogrodu z fontanną symbolizującą „źródło wody życia”<sup>34</sup>, jak czytamy w pismach Junga. Dla myśliciela mistycznego życie wymaga odnowy i odrodzenia, a życie zahamowane potrzebuje źródła, które symbolizuje energię duchową, ale i życie wewnętrzne.

Źródło wyznacza świat doświadczenia. Jest przed człowiekiem, ponad człowiekiem, za nim, nie wiadomo skąd i po co, w imię czego i kogo, trwa. Komasuje w sobie przyszłość i przeszłość, życie i śmierć. Źródło wieczne, ale i to, które wyschnie lub już wyschło, jest zaczynem, ale i pustką skrywającą nieokreślenie, przerażenie, wprowadzającą wyłom, ciemność; jest orientującym punktem, tym, co wiecznie podtrzymuje życie, swym rozblyskiem obejmując to, co nieobejmowalne i oddalone, ale i miejscem zaniku i zatruty. Źródło, obrośnięte mitem i doświadczeniem, odsyłające do tego, co czai się pod powierzchnią, sięgające zawsze w głąb rzeczy, nie może być rozpatrywane materialnie, właściwie brak mu społecznych i instrumentalnych koordynat. Do źródła nie może zbliżyć się zanadto społeczny język, by nie zbeczczyć krystalicznych wód, by źródło wciąż z oddali przenikało życie, w tym życie ludzkie.

Postfabryka jako życie zahamowane potrzebuje powrotu do źródła. Rudolf Arnheim w *Dynamice formy architektonicznej*, odwołując się do pojęć materii i pola Alberta Einsteina, ale i pola postrzeniowego i społecznego Paolo Portoghesiego, napisał, że budynki niczym wyspy wyznaczają dynamikę pola, stąd pole sił w architekturze podobnie jak fala rozchodzi się z centrum<sup>35</sup>. Gdybyśmy zastanowili się nad przyłożeniem tej teorii architektonicznej do myślenia o źródle, należałoby wydobyć kondensację w punkcie centralnym tego, co istotne, co ma moc ustanawiania przestrzeni oddziaływania. Postfabryka jest taką kondensacją rzeczy, oddziałuje na to, co sąsiadujące. Jest skoncentrowaną energią

<sup>34</sup> C. G. Jung, *Psychology and Alchemy. Collected Works of C.G. Jung*, vol. 12, trans. R. F. C. Hull, ed. G. Adler, Princeton: Princeton University Press 1968, p. 118.

<sup>35</sup> R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzeliński, D. Juruś, Łódź: Oficyna 2016, s. 37.

przez to, że łączy to, co trwałe, zakorzenione w głębi ziemi, ciężące w miejscu, namacalne w swej obecności, ale i to, co jest burzycielską siłą, która sprawia, że wszystko rozwiewa się na wietrze, a najbardziej trwałe konstrukcje obracają się w ruinę. Wiążąc te nieprzystające porządki, postfabryka łączy płynność z dawnym ciężarem formy, jest już lekka, uwolniona od funkcjonalności, ale wciąż przymocowana do gruntu siłą doświadczenia i historii. Osadzona w miejscu, jednocześnie to miejsca uprzestrzennia. Postfabryka przynależy do ziemi, wraca do zakorzenienia, podlega prawu ciężenia, ale i wznosi się lekko ku niebu. Stawowi dla człowieka przestrzeń pośredniczącą między przynależnością i ulotnością.

## 15. Miejsce, który uczy, że jesteśmy przytwierdzeni do gruntu

Rację miała Świętkowa, wielka postać w *Cholonku*, czyli *dobrym Panu Bogu z gliny* Janoscha, gdy wykladała, że „z niczego nie ma nic”<sup>36</sup>. Swoiste echo Melissosa z Samos i Lukrecjusza, *ex nihilo nihil fit*, służy na gruncie śląskim nie tyle ukazaniu sprzeczności w pojęciu stawania się bytu, ile wyrażeniu egzystencjalnej pokory wobec porządku rzeczy. Nie interesuje nas tu logiczne spojrzenie na zdanie, ale rozpaczliwy lament, wiążący konsekwencje i niezliczone wpływy rzeczy, ale i coś jeszcze, że rzeczy i ludzie są związani łańcuchem czynów, słów, efektów pracy i są przytwierdzeni do gruntu. Traktat o naturze rzeczy jest też traktatem o kulturze. Jesteśmy przytwierdzeni do podłoża, nawet we współcześnie rozwijanej ruchliwości życia. Projektujemy siebie, przybывая i odchodząc, rozpoczynając i porzucając, za każdym razem wpuszczamy świeże powietrze i nieustannie ryglujemy drzwi. Niby samowystarczalni i niezależni od miejsca, niby jak kameleon dopasowujący się do zmiennych

---

<sup>36</sup> Janosch, *Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny*, przeł. L. Bielas, Kraków: Wydawnictwo Znak 2011, s. 27.

warunków życia, niby zestandaryzowani, umiędzynarodowieni i podobni, a wciąż tak samo uzmysławiamy sobie nagle, że dom to idea trwałości, z którą trzeba się liczyć.

W ruinach postfabryki tkwi coś lirycznego, ale i wstrząsającego nami do głębi. Dom solidny i wywrócony, w potęgde i chwale, ale i w kruchości, pokazuje siłę naszego podłoża. Wrosliśmy w krajobraz. Chodzimy posłusznie chodnikami udostępnionymi zwiedzającym, dotykamy maszyn, odnajdując okruchy powodów, dla których znaleźliśmy się w tym, a nie innym miejscu. Rzuceni w miejsce, próbujemy je dotknąć z od dali. Postfabryka taką przeprawę, może i w samo jądro ciemności, nam oferuje. Śmiertelność budynków istnieje w korespondencji ze śmiercią tych, którzy przed nami tworzyli miasto i pracowali na rozmach fabryki, po czym zapełnili ciałami wspólne podłoże. Istniejemy w sąsiedztwie rzeczy i ludzi, a postfabryka w to nawarstwienie radykalnie nas wrzuca. Odsłania bezgraniczny fundament. Wpisuje nas w większe wydarzenie, jakim jest zamieszkiwanie.

Krajobraz poprzemysłowy, w który się wtapiamy na nowo, świadomie podtrzymując procesy rekonstrukcji, rekonfiguracji, renowacji etc., w końcu wkracza w nasze ja, a wówczas powołany zostaje nowy porządek zintegrowania i przynależenia do siebie. Jesteśmy poddanymi miejsc, z których nigdy nie wyrosliśmy, stajemy się ich częścią, przejmując dynamikę życia i śmierci. Wyobraźnia, którą uruchamiamy w miejscach postindustrialnych, pozwala wejść w głąb myślenia, które przechowują dawne kopalnie czy huty. Jedni po drugich pełnimy wartość w miejscu, eksploatujemy je i dbamy o nie, zadajemy mu rany i odradzamy.

## **16. Miejsce rekoncylacji**

Postfabryka jest miejscem swoistej rekoncylacji. To miejsce, w którym dokonał się obrzęd, angażujący nie tylko to, co materialne (działania architektoniczne, renowacyjne, aktywizujące, estetyzujące, upowszechniające etc.), nie tylko to, co społeczne (zachowania i aktywności

zwiedzających, wędrujących, pielgrzymujących), ale i to, co duchowe – przywrócono właściwy charakter już wykorzenionej przestrzeni, nierzadko zdewastowanej, odbudowano relację człowiek – przemysł – natura – miejsce. Uczynienie z postfabryki miejsca jest otwarciem jej znów na to, co nieskończone i zapraszające do uczestnictwa i bycia we wspólnocie. To, co było dawniej przestrzenią pokory i dyscypliny, co było przestrzenią lojalności i oddania, po upadku fabryki i doświadczo-nym końcu stało się nieoznaczoną przestrzenią: niechęci, nijaką, obcą. Dopiero postindustrialny akt wydobywania swoistej wartości z tego, co już oddalone, staje się egzystencjalnym doświadczeniem otwarcia na nieznane, jest w stanie na nowo przywrócić przestrzeni rygory umiej-scowienia.

Przestrzeń staje się w jakiś sposób domem. Rekuncylacja wszak nie tylko jest przywróceniem sakralnego wymiaru zdewastowanej i zdesakralizowanej przestrzeni, ale ma też inny trop – pojednania grzesznika z Kościołem<sup>37</sup>. *Reconciliatio* jako przywrócenie pozwala wydobyć interesujący nas moment antropologiczny, a nie prawno-teologiczny – chodzi o odbudowanie wspólnoty i włączenie osoby w tworzenie tego, co „między nami”. Nie chodzi nam jedynie o to, co międzyludzkie, ale i o to, co jest miejscem, co wiąże nas z sobą, co rozpościera się między nami, co nas umiejscawia. Odwiedzamy miejsca postindustrialne, pielgrzymując do nich, przeżywając na nowo troskę o własne zakorzenienie, na nowo podejmując trud zamieszkiwania. W tym sensie pojednanie z przestrzenią, które się dokonuje w miejscach postindustrialnych, ma wiele z powrotu do domu. Pojednanie dokonuje się po tym, jak doświadczone i przewyżnione są rozbieżności między nami i przestrzenią, którą odziedziczyliśmy. Uzgadniamy siebie z miejscem, wiążąc na nowo to, co wydawało się nie do powiązania. Im więcej w miejscu postindustrialnym jest precyzji w odtwarzaniu detali pracy, im więcej umiłowania głębokiego czytania i doświadczenia miejsca, tym bardziej

---

<sup>37</sup> Zob. Z. Teinert, *Odpusty i kary doczesne w świetle dokumentów Soboru Trydenckiego*, „Teologia i Moralność” 2011, t. 9, s. 186.

zagłębiając się w domową przestrzeń, którą darzymy respektem. Jako poddani miejsca zachowujemy należyty szacunek wobec dokonującego się teraz i wiecznie swoistego misterium przemienienia i zbawienia, w które zostajemy uwikłani. Jesteśmy częścią czegoś wielkiego.

Antropologiczna interpretacja miejsca postindustrialnego odsłania je jako miejsce wymagające podjęcia doświadczeniowego, w którym zamieszkanie znowu staje się możliwe.



Fot. 1. Bilbao 2017 (A. Kunc)



Fot. 2. Bilbao 2017 (A. Kuncce)



Fot. 3. Bilbao 2017 (A. Kunce)





Fot. 4. Bilbao 2017 (A. Kuncce)



Fot. 5. Giszowiec 2017 (A. Kunce)



Fot. 6. Hornické muzeum Příbram 2016 (A. Kunc)



Fot. 7. Muzeum Śląskie w Katowicach na terenach dawnej kopalni Katowice 2017 (A. Kuncze)



Fot. 8. Szyb Warszawa II dawnej kopalni Katowice,  
obecnie Muzeum Śląskie w Katowicach 2016 (A. Kunce)



Fot. 9. Muzeum Śląskie w Katowicach na terenach dawnej kopalni  
Katowice 2017 (A. Kunce)



Fot. 10. Muzeum Śląskie w Katowicach na terenach dawnej kopalni Katowice 2017 (A. Kunce)



Fot. 11. Centrum handlowe na terenach kopalni Gottwald,  
Katowice 2016 (A. Kuncce)





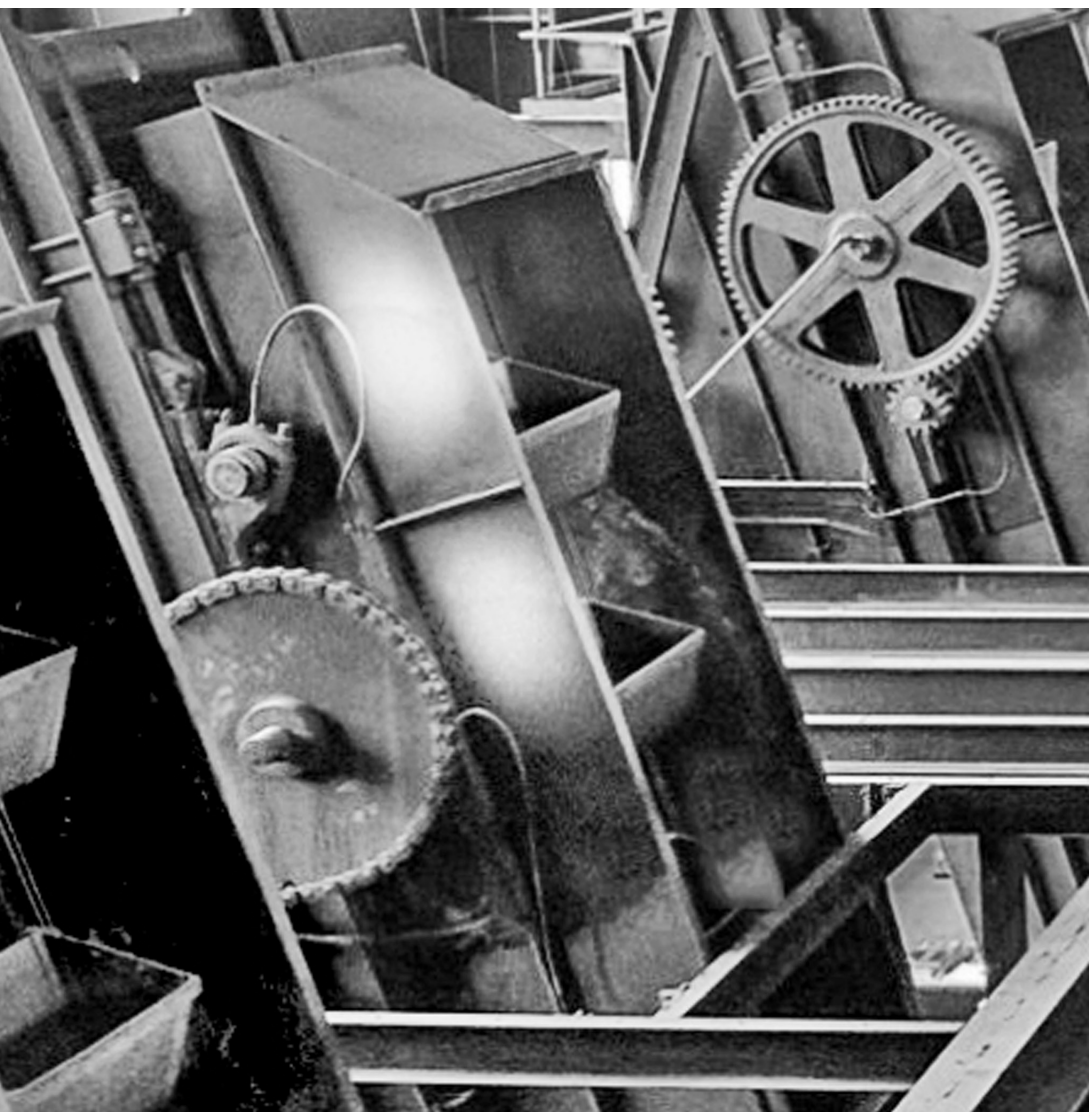
Fot. 12. Nikiszowiec 2017 (A. Kunce)



Fot. 13. Szyb Wilson, Katowice 2017 (A. Kunce)



Fot. 14. Szyb Wilson, Katowice 2017 (A. Kunce)



Fot. 15. Ruhr Museum UNESCO – Welterbe Zollverein, Essen 2016  
(A. Kuncce)



Fot. 16. Ruhr Museum UNESCO – Welterbe Zollverein, Essen 2016  
(A. Kunce)



Fot. 17. Stary Browar, Poznań 2016 (A. Kunce)



Fot. 18. Szyb Maciej, Zabrze 2017 (A. Kunce)



Fot. 19. Sklárna Harrachov (obecnie Sklárna a minipivovar  
Novosad & syn Harrachov), Harrachov 2017 (A. Kunc)





**Andrzej Sarnacki SJ**

## **Problem zachowania pamięci w adaptacji miejsca postindustrialnego**

We wszystkich znanych nam cywilizacjach dużą wagę przywiązywano do pamięci o przeszłości i działań na rzecz utrwalenia własnych osiągnięć, które będą pamięcią przyszłości. Zarówno chwalebne czyny, mające dać natchnienie i siłę, jak i wspomnienie klęsk, mogące scalać wspólnotę wokół uczucia gniewu i decyzji przetrwania za wszelką cenę, pełniły kluczową rolę w kształtowaniu tożsamości i historii. Systemy pamięci tworzone przez przekazy ustne i pisemne, tradycje i zwyczaje, architekturę i pomniki oraz w pewnej przynajmniej części obrzędy religijne. Sama kultura powstaje w długim procesie eksternalizacji pamięci, zawierającej zapis wydarzeń historycznych i ich interpretacje. W formie zwrotnej kultura staje się systemem mediacji świata, punktem orientacyjnym i znaczeniowym. Systemy pamięci służą podtrzymaniu sensu ciągłości i przynależności, wspólnoty i tożsamości kulturowej. Architektura jako element kultury istnieje zwykle znacznie dłużej od swych twórców, spełniając rolę nośnika pamięci, wyrażonej w formach przestrzennych. Zawarte w niej znaczenie

podlega interpretacjom i reinterpretacjom, ale zwykle jest ona w stanie uchronić pierwotny zamiar twórców. Dlatego ważne dzieła architektoniczne tworzone były na przestrzeni dziejów z trwałych materiałów, jak piramidy w Gizie czy hitlerowskie obiekty z żelazobetonu. Aż do XV wieku, czyli do czasu wynalezienia druku, architektura i sztuka pełniły rolę społecznego przekazywania wiedzy i pamięci. Pomimo iż przez ostatnie pięć wieków rola ta ewoluowała, zwłaszcza osiągnięcia architektoniczne są symbolem prestiżu, dominacji, wyrazem cech kulturowych, zdolności technicznych, bogactwa czy właśnie pamięci<sup>1</sup>.

Antropologiczna perspektywa dizajnu z natury rzeczy musi odwołać się najpierw do pojęcia zadowolenia, czyli szczególnej relacji między człowiekiem a miejscem przebywania. Być może do Sartre'owskich pojęć „bytu-dla-siebie” i „bytu-w-sobie” zasadne byłoby dodanie zagadnienia „bytu-u-siebie”. Doświadczenia utraty własnego domu na skutek wojny, wypędzenia, zniszczeń czy zawłaszczenia skazują bezdomnego na traumę wyrwanej z kontekstu egzystencji. Na skutek utraty domu człowiek bez zadowolenia funkcjonuje w sposób niepełny, jego egzystencja nie może znaleźć spełnienia i kontynuuje swe istnienie jako wybrakowana. Doświadczenia oderwania nie muszą być jednak traumatyczne, jeśli decyzja została podjęta dobrowolnie. Jednak i w tym przypadku z czasem może im towarzyszyć nostalgia za przeszłym zadowoleniem. Istotną będzie naturalnie zdolność do stworzenia nowego *oikos*. Historie migracji, osiedlania się na nowych terenach, przebywania przez dłuższy czas w jednym miejscu czy nawet odejścia z domu rodziców i założenie własnego domu pokazują jak wielkie znaczenie posiada związek człowieka z konkretnym, materialnym miejscem, które może określić jako własne. Człowiek zadowolony jest zazwyczaj w jakiejś wspólnotie, kulturze, tradycji, ale również konkretnym miejscu, które pełni wieloraką funkcję podnoszącą lub degradującą jakość życia.

---

<sup>1</sup> *The Interpretative Imperative*, Sandy Isenstadt, portal [harvarddesignmagazine.org](http://www.harvarddesignmagazine.org), [online:] <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/3/the-interpretative-imperative> [dostęp: 2.10.2017].

Związek z miejscem jest częścią szerszego „umocowania” w sieci relacji, które warunkują tożsamość, rozumianą w tym wypadku jako sposób pojmowania siebie.

W tym krótkim opracowaniu podjęte zostaną zagadnienia związane z praktycznym problemem projektowania i adaptacji miejsc post-industrialnych. Obserwowany współczesny trend deindustrializacji budynków przemysłowych jest związany z etapem rozwojowym społeczeństw zachodnich, rozwojem świadomości ekologicznej, kryzysem finansowym i praktycznymi kłopotami, jakie nastręcza gęsta zabudowa miejska<sup>2</sup>. Zmiany spowodowane rozwojem technologicznym i pojawieniem się nowych koncepcji ekonomicznych eliminują dawne obiekty produkcyjne, z których część zniknęła już z krajobrazu miast. Te, które zasługują na zachowanie, stanowią praktyczne wyzwanie związane z zadaniem przystosowania do współczesnych potrzeb i zrealizowania idei rewitalizacji przestrzeni. Budynki te, zwykle charakterystyczne, jeśli zostaną odpowiednio przystosowane, zapewniają ciągłość historyczno-architektoniczną i koherencję przestrzenną. Kontekstem problemu jest zagadnienie ludzkiej tożsamości, która realizuje się przez kontakt z miejscem, ale też z przeszłością, jakie to miejsce unaocznia. W przypadku miejsca postindustrialnego pojawia się pytanie o imperatyw pamięci, to znaczy czy jesteśmy zobowiązani pamiętać o wysiłku poprzednich pokoleń. W tym sensie architektura jest rodzajem mediacji nie tylko z przestrzenią, ale i czasem<sup>3</sup>.

„Zadaniem architektury jest nie tylko zapewnienie fizycznego schronienia czy domu naszym kruchym ciałom. Nasze budynki potrzebują również być domem naszej pamięci, naszych fantazji, marzeń i pragnień. Budynki i struktury z różnych miejsc ubogacają nasze doświadczenie miejsc, ale również wzmacniają nasze poczucie zakorzenienia,

<sup>2</sup> A. E. Lakatos, *Recovering the Memory: Conversion within the Context*, „Acta Technica Napocensis: Civil Engineering & Architecture” 2015, vol. 58, nr 4, s. 165.

<sup>3</sup> J. Pallasmaa, *Why Do Old Places Matter?*, „Forum Journal” 2015, vol. 29, nr 3, s. 17–18.

przynależności i obywatelskości”<sup>4</sup>. To idealistyczne może ujęcie jest elementem przyjętego tu założenia o pozytywnej roli przeszłości i edukacyjnym zadaniu transformacji architektonicznej. Chodzi o taką adaptację, która byłaby kreatywnym działaniem na rzecz funkcjonalnej i estetycznej transformacji budynku. W sytuacji prostego wyboru między destrukcją a przekształceniem miejsca w muzeum możliwe jest trzecie wyjście, mianowicie reintegracja form historycznych z nowoczesnymi, przez co nadaje się im nowe znaczenie. Punktem docelowym jest osiągnięcie właściwego kontekstu miejsca, które będzie miało potrójne znaczenie. Po pierwsze, będzie spełniać pierwotną funkcję, to znaczy zapewni schronienie. Jest to funkcja związana z estetyką, rozwiązaniami pragmatycznymi, które zapewnią komfort i możliwość odpoczynku. Po drugie, miejsce postindustrialne pełni rolę nośnika pamięci, będąc świadkiem historii. Jako historyczny artefakt i rodzaj materializacji pamięci umożliwia zetknięcie się z przeszłością. Wreszcie po trzecie, poprzez swoje formy może być inspiracją, pośrednio nawiązującą do etosu pracy i szacunku wobec niej. Mieszkaniec, który jest przybyszem, w inny sposób postrzega swoje miejsce, które przypomina o przemijaniu i dziedziczeniu – coś, czego nie można doświadczyć w nowym budynku, który nie ma żadnej relacji do przeszłości.

## **Kategoria pamięci**

Kategorią badawczą proponowanego podejścia jest „pamięć”, która przekazywana jest zarówno w procesie komunikacji międzypokoleniowej, ale też materializuje się w ludzkich wytworach, które stają się nośnikiem idei, ich ocalałym artefaktem. Jako stale renegocjowany obszar znaczeń i interpretacji, pamięć jest zachowującym ciągłość przekształceniem, zapożyczeniem dla jednostek pozbawionych bezpośredniości doświadczenia. Pamięć i jej ochrona są w dzisiejszych czasach przedmiotem

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 21.

zainteresowań i zabiegów polityki pamięci oraz związanej z tym chęci wykorzystania przeszłości na potrzeby teraźniejszości. Pamięć, stając się dziedziną polityczną, przedstawiana jest jako plastyczna materia twórcza i uznaniowa, która ma służyć doraźnym korzyściom. W zależności od kontekstu pamięć może być przekształcana w epopeję, w arsenał argumentów służących usprawiedliwieniu bądź też jako środek pedagogiczny do wzbudzania wstydu. Zdaje się to potwierdzać zasadę, że kluczowe jest nie tylko wydarzenie historyczne, ale to, w jaki sposób zostanie zapamiętane. Przy takich założeniach interpretacja nie podlega reżimowi zgodności z faktami, a kategoria prawdy wydaje się nieosiągalna i w gruncie rzeczy niepożądana. W ten sposób próbuje się sankcjonować pogląd o uprawnionej rozdzielnosci pamięci i historii. Pamięć w odróżnieniu od złożonych struktur historycznych miałyby pełnić funkcję nostalgiczną, podczas gdy historia pozostawiona byłaby gronu specjalistów.

Temat pamięci budzi zainteresowanie i kontrowersje, ponieważ stanowi kontekst i punkt odniesienia dla tożsamości, tak społecznej, jak i indywidualnej. Poprzez to odniesienie nierzadko wzbudza ona pewną powinność etyczną, poczucie zobowiązania wobec historii i przodków. Status kategorii metahistorycznej zaczęto pamięci przypisywać w debatach lat osiemdziesiątych XX wieku, właśnie ze względu na jej związek z tożsamością i subiektywnością. Miało i ma to również związek z historią jako taką i ze wspólnotą odniesień historycznych, które scalają daną społeczność. Polityczne zainteresowanie fenomenem przyczyniło się do prób sakralizacji pamięci i przypisywania jej czegoś na kształt religii obywatelskiej, z elementami kultycznymi i emocjonalnymi. Efektem instytucjonalizacji pamięci historycznej przez programy okolicznościowe, edukacyjne czy turystyczne jest nie tylko jej utrwalenie, ale też komercjalizacja i reifikacja. Eric Hobsbawm, mówiąc o inwencji tradycji, postuluje badanie schematów konstrukcyjnych, co pozwoliłoby na odróżnienie przeszłości realnej od mitycznej<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> E. Traverso, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, politica*, Madrid: Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales 2007, s. 13–14.

Sama treść pamięci czy też proces jej utrwalania i przywracania są materią nastrożającą wielu problemów. Odwoływanie się do pamięci nie jest działalnością jedynie odtwórczą, ale w znacznej mierze kreatywną. Właściwością ludzkiej aktywności poznawczej jest selekcja, nadawanie rangi jednym wydarzeniom i pomijanie innych, świadome lub mimowolne przekręcanie faktów czy uzupełnianie luk przez kreatywne konfabulacje. Ponadto przeszłość podlega też interpretacji i deformacji, nierzadko prowadząc do powstania mitów epistemologicznych. Wątpliwości dotyczące obiektywizmu i świadomość osobistych uwarunkowań świadków wydarzeń znacząco wpłynęły na sceptycyzm poznawczy reprezentowany przez różne środowiska naukowe, dziennikarskie, sędziowskie czy polityczne. Przykłady konstrukcji i manipulacji pamięcią dodają argumentów tym, którzy hołdują relatywizmowi poznawczemu. Jan Assmann proces rekonstrukcji wydarzeń historycznych pojmuje jako odtwarzanie sposobu, w jaki zostały one zapamiętane, przez co mamy do czynienia nie tyle z historią, co mnemohistorią. Raz jeszcze podkreślony jest fakt asymetrii faktów, z których część zostaje zapamiętana zgodnie z osobistymi uwarunkowaniami i preferencjami, inne zaś ulegają rozmyciu, przekształceniu i zanikowi<sup>6</sup>. Pamięć podlega też decyzyjności instytucjonalnej, szczególnie politycznej. Ugrupowania polityczne w imię zapewnienia spójności społecznej nierzadko monopolizują interpretacje i historyczną faktografię, blokując fakty i opinie sprzeczne z interesami dominującej grupy. Obowiązująca wykładnia pamięci pojawia się w mediach, inicjatywach legislacyjnych czy narracji danego obozu władzy, tak w sposób dezawuowany, jak i bezpośredni. Pamięć jako narzędzie dominacji politycznej służy do ustalania wzorców postępowania i relacji podporządkowania. Nie oznacza to bynajmniej, że dążenie do ukonstytuowania się pamięci wspólnoty politycznej z definicji jest pozbawione obiektywizmu. Społwo pamięci jest istotnym elementem społecznej koherencji i w swej

---

<sup>6</sup> A. Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: FCE 2002, s. 36.

warstwie symbolicznej wspólna historia czy wyobrażenie o niej ma ogromną siłę skalającą. W praktyce nierzadko dochodzi jednak do nadużyć, które wywołują konflikt w sferze narracji. W takim przypadku może się zdarzyć, że wersja oficjalna zostaje skutecznie zakwestionowana i zniesiona przez nurt sprzeciwu, przekonany o innej wykładni historycznej<sup>7</sup>.

Maurice Halbwachs rozróżnia między pamięcią historyczną a pamięcią zbiorową, gdzie ta pierwsza z powodu braku bezpośredniego doświadczenia jest wiedzą zapożyczoną i uporządkowaną według przyjętych zasad. Pamięć zbiorowa jest konstruowana jako ochrona przed zapomnieniem i posiada charakter selektywny, nieprecyzyjny, arbitralny, czasem ideologiczny. Przynależność do wspólnoty jest ochroną przed zapomnieniem i utratą kolektywnej wyobraźni. Pamięć zbiorowa jest nieodzownym elementem tożsamości, wspólnego sposobu postrzegania i wrażliwości psychologicznej. Nie oznacza to, jak postuluje Marc Bloch, że przy opisie można automatycznie stosować ekstrapolację psychologii jednostki, przypisując pojęcie świadomości czy pamięci wspólnocie<sup>8</sup>. Niemniej jednak społeczności dzięki odniesieniu do wspólnej historii uczestniczą w jednorodnym do pewnego stopnia doświadczeniu, co czyni je wspólnotami afektywnymi (Halbwachs) lub wspólnotami wyobrażonymi (Benedict Anderson). Nie jest też niczym zaskakującym, że własna przeszłość jest idealizowana, problematyczne aspekty usprawiedliwiane i przemilczane, podczas gdy przeciwnicy historyczni napiętnowani i demonizowani<sup>9</sup>.

Utrata pamięci pokoleniowej wynika najpierw z zerwania ciągłości lokalnych tradycji na skutek przemieszczania się i rozwoju technologicznego, przyspieszającego rozdzźwięk między generacjami. Jednocześnie

---

<sup>7</sup> I. Piper, *Investigación y acción política en prácticas de memoria colectiva*, w: *El estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, red. R. Vinyes, Barcelona: RBA Libros 2009, s. 151.

<sup>8</sup> P. Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid: Alianza Editorial 2008, s. 42–48.

<sup>9</sup> Tamże, s. 50–52.

obserwować można podejmowane próby zachowania pamięci, gdzie szczególną rolę odgrywają świadkowie, nierzadko przez długi czas ignorowani (jak żołnierze AK, weterani wojny w Wietnamie, więźniowie Auschwitz itp.)<sup>10</sup>. Pamięć odnawiana we wspomnieniach pozwala na nowe zdefiniowanie sensu przeszłości, a równocześnie wyraźniejsze określenie się w terażniejszości. Odnawianie pamięci, jako wysiłek zbiorowy, utrwała relacje międzypersonalne w odniesieniu do wydarzeń, co pozwala na dostrzeżenie wzorów i sekwencji historycznych oraz na uczestnictwo we wspólnej narracji<sup>11</sup>.

## **Pamięć i architektura**

Pamięć może być rozumiana jako residuum wyobrażeń, związanych z konkretnym miejscem i kształtem. Już starożytni Grecy używali techniki wyobrażania sobie fizycznego miejsca o wielu pomieszczeniach, z których każde odpowiadało jakiejś koncepcji czy faktowi. Kojarzenie treści z miejscem pozwalało na zapamiętywanie tekstu, głównie przy ćwiczeniu retoryki. Wyobrażenia mogą pomagać w rekonstrukcji pamięci, która dzięki nim uzyskuje zdolność przywracania treści. Ta idea znajduje zastosowanie również dzisiaj, tak w ćwiczeniach mentalnych, jak i koncepcjach architektonicznych. Projektant bowiem staje przed szansą stworzenia miejsca, które kształtuje pamięć. Na ten mentalny walor zależności między kreacją struktury a pamięcią zwrócono uwagę przy koncepcji świadomego zapamiętywania jako gromadzenia informacji w „umysłowym pałacu” (*mind palace*). Juhani Pallasmaa twierdzi, że zapamiętywanie ma charakter cielesny, posiadający szkielet i mięśnie, nie tylko mózg, a sama pamięć ma ścisły związek z korporalnym

---

<sup>10</sup> E. Traverso, *El pasado, instrucciones de uso*, dz. cyt., s. 15–17.

<sup>11</sup> F. Vázquez, J. Muñoz, *La memoria social como construcción colectiva. Compartiendo significados y acciones*, w: *Psicología del comportamiento colectivo*, red. F. Vázquez, Barcelona: Editorial UOC 2003, s. 159–258.



doświadczeniem przestrzeni fizycznej. Budynki materializują i zachowują pamięć czasu, konkretyzują pamięć, będąc jej projektem, wreszcie stymulują i inspirują do reminiscencji i pracy wyobraźni. „Pamięć jest podłożem wyobraźni”<sup>12</sup>. Jednocześnie architektura jest pamięcią istniejącą w milczeniu, która wywołuje emocje, takie jak żal, ekstaza, radość, lęk czy nadzieja, stanowiąc ludzkie i kulturowe narracje. Parafrazując Iosifa Brodskiego, miasta bez znaczącej architektury są dla przybysza puste, gdyż wyobraźni łatwiej przychodzi wyczarować architekturę niżbyt ludzki. Edward Casey twierdzi, że nie można mówić o pamięci, jeśli nie jest to również pamięć cielesna, przy czym autor rozumie ciało w sensie fenomenologicznym. Interioryzacja doświadczeń przestrzennych umożliwia osiągnięcie charakterystycznej jedności metafizycznej, łączenia doświadczeń intymności architektonicznej z przestrzenią świata<sup>13</sup>.

Według Petera Zumthora architektura powinna mieć charakter unifikujący, co oznacza wspólną dla wszystkich elementów koncepcję widoczną w wielorakości form, jak i w każdej wyróżniającej się z całościowości części. Wywołując określone wrażenia, transformuje je ona w pamięć, stając się przez to narzędziem poznawczym świata. Emocje objawiają prawdziwą naturę rzeczy i są magnesami procesu zapamiętania. Prawdziwa natura rzeczy nie jest oczywista. Skrywa się w formach i proporcjach, ponieważ świat przepełniony jest symbolami i informacjami, których nikt w pełni nie rozumie. Paradoksalnie, dobra architektura pozostawia wrażenie pustki, „ciszy metafizycznej”, której nieodłączną zasadą jest precyzja. Częścią tej architektury są nie tylko kształty budowli, ale światło, materiał i dźwięki, składające się na alfabet twórcy. Zasadą tworzenia nie są jednak emocje i ich efemeryczne

<sup>12</sup> J. Pallasmaa, *Space, Place, Memory and Imagination: The Temporal Dimension of Existential Space*, red. M. Treib, *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*, New York – London: Routledge 2009, s. 190.

<sup>13</sup> E. S. Casey, *Remembering: a Phenomenological Study*, Bloomington: Indiana University Press 2000, s. 172, 178 i 212.

oddziaływanie, którego nie można zresztą zaplanować, ale wiedza, myślenie, porządek i zdrowy rozsądek, nadające właściwy kierunek twórczości<sup>14</sup>.

Pamięć jest punktem wyjścia, bazą dla nadawania znaczenia, gdyż jest ona procesem obejmującym każdy aspekt ludzkiej egzystencji. Jeremy Baundry twierdzi, że znaczenie pokazuje się wówczas, gdy pojawia się świadomość pamięci budynku, to znaczy odkrycie przez niego relacji do czasu i historii. Mając to na uwadze, samo projektowanie czy przeprojektowanie budynku wymaga podejścia wnoszącego osobiste rozumienie historii. Baundry powołując się na prace Michaela Polanyi'ego mówi o mediacji ciała, które jest warunkiem doświadczania świata i miejscem wiedzy ukrytej (*tacit knowledge*). Wiedza ta przejawia się w relacji między tym, co partykularne i bliskie (*the proximal*), a tym, co dalsze i umożliwiające rozumienie relacji tego, co bezpośrednie (*the distal*). Dochodzimy do znaczenia poprzez ruch, relację między tym, co bliskie, a tym, co oddalone, ale *tacit knowledge* umiejscowiona jest w tym, co bezpośrednie<sup>15</sup>.

Dawna architektura niekoniecznie przywołuje pamięć, ale z pewnością nawiązuje do historii. Znaczenie, o którym wcześniej była mowa, przechodzi też metamorfozy w czasie. Architektura budynków, ale również pomniki czy cmentarze, są obiektami mnemonicznymi, które zawierają ważne dla kultury i historii elementy, nawet jeśli tylko pasywnie. Nietzsche zwrócił uwagę na znaczenie zmarłych, których zamiary z konieczności kontynuują żywi, a nawet są oni kontrolowani poprzez tradycję i prawa, miasta i architekturę<sup>16</sup>. Oczywiście rolę pełnią pomniki i muzea, przechowujące artefakty przeszłości. Ich dizajn musi

---

<sup>14</sup> *Multiplicity and Memory: Talking About Architecture with Peter Zumthor*, portal archdaily.com, [online:] <http://www.archdaily.com/85656/multiplicity-and-memory-talking-about-architecture-with-peter-zumthor> [dostęp: 29.09.2017].

<sup>15</sup> *Making Meaning out of the Memory of Architecture*, portal boxwith.com, [online:] <http://www.boxwith.com/texts/meaning.pdf> [dostęp: 29.09.2017].

<sup>16</sup> M. Treib, *Yes, Now I Remember: an Introduction*, w: *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape* red. M. Treib, New York – London: Routledge 2009, s. XII.

czasem sprostać wyzwaniu wyrażenia tragedii w artystyczny i subtelny sposób<sup>17</sup>. Pewne wyzwanie powstaje na styku wymogu kreatywności, która z definicji jest czymś nowym, wcześniej nieistniejącym, i połączenia wspomnienia, pamięci, która jest odtwórcza, zamknięta, uwięziona w rygorze historii.

W tym określaniu związku między pamięcią a architekturą ponownie powraca problem tożsamości. Bardzo czytelnym przykładem jest odniesienie do pamięci domu dzieciństwa czy własnego domu jako miejsca wydarzeń mających znaczenie osobiste i emocjonalne. Wspomnienie domu wywołuje określone uczucia, dzięki którym pamięć wydarzeń jest trwalsza niż racjonalne teorie, koncepcje czy analizy. „Dom jest kolekcją i konkretyzacją osobistych wyobrażeń na temat ochrony i intymności, które pomagają rozpoznać i pamiętać kim jesteśmy”<sup>18</sup>.

## Pamięć i miejsca postindustrialne

Miejsce postindustrialne, przekształcane tak, by zachować pamięć o pierwotnym przeznaczeniu, może być badane pod kątem relacji między doznaniem, przeżyciem a świadomością czy tożsamością. Wymiar ten powinien być brany pod uwagę w momencie projektowania. Miejsce przemawia, uważnemu obserwatorowi może ujawnić tajemnice i zamysły przeszłości. Interesującym nas aspektem jest jednak nie tyle prezerwacja przeszłości, co kreatywne przekształcenie, które obarczone jest ryzykiem nadinterpretacji lub ignorancji. Czy przekształcenie, adaptacja, modernizacja, umożliwia zatem zachowanie ciągłości czy

<sup>17</sup> *Memory in Architecture*, portal tudelft.nl, [online:] <https://www.tudelft.nl/en/architecture-and-the-built-environment/research/research-stories/memory-in-architecture/> [dostęp: 26.09.2017].

<sup>18</sup> *Identity, Intimacy and Domicile. Notes on the Phenomenology of Home*, J. Pallasmaa, portal uiah.fi/studies/history2/125years.htm, [online:] [http://www.uiah.fi/studies/history2/e\\_ident.htm](http://www.uiah.fi/studies/history2/e_ident.htm) [dostęp: 27.09.2017]

też ją unieważnia, odsyła w niepamięć? Bardziej pierwotnym pytaniem jest: jakie to ma znaczenie? Czy miejsce z jego architekturą i przeznaczeniem komunikuje jakąś uniwersalną prawdę o czasie, ludzkiej aktywności, znaczeniu środowiska? Jaka jest też różnica między zachowaniem ruin a zachowaniem poprzez adaptację miejsca dla potrzeb współczesnych, użytkowych? Pytania te są istotne przy określaniu propozycji metodologicznej, która ma umożliwić ocenę stopnia zakorzenienia lub obcości. Dobrym przykładem praktycznej odpowiedzi na tego rodzaju pytania jest zabudowa małego osiedla w Krakowie, gdzie adaptowano stary browar w taki sposób, by pozostawić część oryginalnych budynków, wkomponowując je w nowoczesne zabudowania apartamentowców.

## **Studium przypadku: Browar Lubicz**

Wielofunkcyjny kompleks Browaru Lubicz przy ulicy o tej samej nazwie w Krakowie jest ciekawym i udanym przykładem przekształcenia miejsca przy zachowaniu jego historycznego charakteru. Nowoczesna zabudowa mieszkaniowa i biurowa została wkomponowana w kompleks odrestaurowanych budynków starego browaru. W niedługim czasie stała się laureatem kilku nagród. Między innymi w 2013 roku Centralne Biuro Certyfikacji Krajowej przyznało nagrodę w kategorii Inwestycja Roku właśnie osiedlu Browar Lubicz. Wcześniej tygodnik „Gazeta Finansowa” we współpracy z magazynami „Home & Market i Gentleman” przyznał dla osiedla Lubicz nagrodę dla najlepszego projektu mieszkaniowego w Polsce. W marcu 2015 roku inwestycja została wyróżniona w ogólnopolskim konkursie *Brick Award* w kategorii Renowacja/Adaptacja/Przebudowa/Rekonstrukcja za wkomponowanie nowego obiektu mieszkaniowego w starą postindustrialną zabudowę, przy wykorzystaniu ceramiki i cegły. Kolejne wyróżnienie zostało przyznane w tym samym roku w innym ogólnopolskim konkursie *Życie w architekturze*, którego nadrzędnym celem jest promocja

najlepszych osiągnięć współczesnej architektury w Polsce i przyczynienie się do wzrostu zainteresowania architekturą<sup>19</sup>.

Pierwotnie samo miejsce wpisuje się w rodzaj typowej dla XIX wieku zabudowy przemysłowej. Zatem nie jest związane z przełomowymi wydarzeniami historycznymi, które upamiętniane są na ogół przez budowę pomników. Początki Browaru datują się na rok 1840, gdy należał on do rodziny Jenny. W roku 1904 Browar został przejęty przez barona Jana Goetza-Okocimskiego, który zmienił nazwę z Browar Johna na: Browar Krakowski i Fabryka Przetworów Słodowych J. Goetza. W czasie II wojny światowej Browar przyjął nazwę Brauerei und Industrierwerke GmbH in Krakau, produkując lekki rodzaj piwa dla niemieckiego wojska. Po wojnie Browar został znacjonalizowany przez państwo, a w 1968 roku przejęty przez Okocim, podlegając modernizacji i rozbudowie. W 2001 roku po przejęciu Okocimia przez Carlsberg, produkcja piwa została wygaszona, oficjalnie ze względu na brak możliwości rozbudowy. Opuszczone budynki zaczęły popadać w ruinę. Jednak w 2011 roku rozpoczął się projekt restauracyjno-adaptacyjny, którego pierwsza faza zakończyła się w 2014 roku. Odrestaurowano wówczas historyczne budynki m.in. Pałacu Goetzów, Portiernię, Dawną Susznię Słodu, Dawną Słodownię oraz Maszynownię i Kotłownię z kominem. Renowacja i utworzenie mikrobrowaru w Restauracji Lubicz, umożliwiły ponowną produkcję kilku rodzajów piwa. W drugiej fazie wybudowano sześć budynków mieszkalno-biurowych, których elewacje nawiązują do budynków przemysłowych, charakterystycznych dla XIX wieku. Kompozycja tworzy harmonijną i estetyczną całość, a górujący nad budynkami komin przypomina maszt, wokół którego koncentruje się zabudowa. Sama restauracja została zaprojektowana przez inny zespół architektów niż kompleks nagrodzony kilkoma nagrodami, wywołując też spory o jakość pracy dizajnerskiej. Jednocześnie trzeba zauważyć, że restauracja w najbardziej bezpośredni sposób nawiązuje do tradycji

---

<sup>19</sup> Za: [online:] <http://www.browarlubicz.pl>, <http://www.browar-lubicz.com.pl/historia> [dostęp: 5.09.2017].

warzelniczej i uzmysławia, że jest to miejsce pierwotnie przeznaczone dla branży piwowarskiej.

Projektantom osiedla Browar Lubicz udało się uzyskać efekt nieinwazyjnego ocalenia charakterystyki industrialnej niegdyś zabudowy, łącząc ją z funkcjonalną i estetycznie zadawalającą architekturą nowoczesnego osiedla. Apartamentowce otrzymały ceglane fasady, kojarzone z typem dziewiętnastowiecznej zabudowy przemysłowej, częściowo uzupełnianej elementami z drewna. Tym samym uzyskano efekt ciepła i przyjaznej atmosfery miejsca, choć przy bliższym przyjrzeniu się widać, że spora część elewacji to klinkier, imitujący prawdziwą cegłę. Przystosowanie i wynajęcie określonych powierzchni sklepom i organizacjom usługowym również przynależy do zadania zapewnienia odpowiedniej jakości życia mieszkańcom – poprzestając na tym lapidarnym stwierdzeniu, gdyż nie jest to tematem pracy. Udanym zabiegiem wydaje się również wybrukowana droga wewnętrzna, która podkreśla nieco ascetyczny charakter miejsca. Wyróżniającym się ze względu na konstrukcję i jasną fasadę jest dawny Pałac Goetzów, w którym aktualnie znajduje się Konsulat Generalny Węgier<sup>20</sup>. Zadbano również o skromne miejsce zabaw dla dzieci, garaże i zieleń.

Kluczowym dla nas pytaniem jest to, na ile udało się zachować historyczny charakter miejsca i czy zawiera on jakiś przekaz, postulowany w opracowaniach tematycznych. O przeszłości przypominają najpierw charakterystyczne budowle, poczynając od centralnie usytuowanego i podświetlanego w nocy komina wraz z sąsiadującymi zabudowaniami pofabrycznymi, które posłużyły jako miejsca wynajmu dla biur. W centrum kompleksu budynków znajduje się odrestaurowany trójkondygnacyjny Pałac Goetzów, kontrastujący swą formą i elewacją z pozostałymi budynkami. W Pałacu zachowano ocalałe elementy płaskorzeźb czy tradycyjnych pieców kaflowych. O historii miejsca przypomina budynek dawnej Słodowni, który również posiada jasną

---

<sup>20</sup> To również trafiony element, w którym można się dopatrzeć nawiązania do czasów Austro-Węgier.

elewację. Górna część zawiera elementy zabudowy pruskiej, z gęsto umiejscowionymi drewnianymi belkami konstrukcyjnymi. Budynek pełni dziś funkcję gastronomiczno-browarniczą. Do wystroju wykorzystano sprowadzone z Niemiec miedziane kadzie, a przed budynkiem umieszczono dawne urządzenia do produkcji piwa. Kostka przed Browarem została odnaleziona na terenie zniszczonego kompleksu i użyta ponownie. Trzeba jeszcze dodać, że teren nie jest ogrodzony płotem, lecz pozostał przestrzenią ogólnodostępną. Historyczne budynki posiadają też krótką informację o swoim pierwotnym przeznaczeniu. Podczas gdy wyeksponowano niektóre maszyny, a budynki mają krótki opis przeszłej funkcjonalności, nie odczuwa się przeładowania informacją. Maszyneria upamiętniająca dawne przeznaczenie zachowała minimalistyczny charakter, sygnalizujący, ale nieprzysłaniający swą obecnością. Można zatem uznać, że w wyniku modernizacji miejsca nie tylko odrestaurowano zabytkowe obiekty z niezbyt dawnej przeszłości, ale udało się spełnić kompleksowy zamiar zachowania historycznego charakteru miejsca, przy jednoczesnym przedefiniowaniu jego funkcji.

Zamysł projektowy osiedla Browar Lubicz naturalnie jest również interpretacją historyczną. Połączenie dawnych form z nowymi daje pewien przyjemny efekt estetyczny, w którym stare rozwiązania przydają unikalnego waloru nowoczesnym. Podczas gdy wiele miejsc w Krakowie przenosi obserwatora w przeszłość, adaptacja miejsca historycznego świadczy o pewnym kontinuum. Eklektyczne być może rozwiązania uświadamiają, że jedynie wycinek historii może być ocalony. Co więcej, interpretacja architektoniczna oddaje jedynie namiastkę rozwiązań przemysłowych sprzed stu pięćdziesięciu lat, nie jest jednak w stanie opowiedzieć o realiach pracy w ówczesnej Galicji, o wszechobecnej biedzie i zacofaniu, o dramatycznych realiach życia robotników i braku możliwości rozwojowych młodego pokolenia. Ten niedosyt historyczny jest jednak czymś naturalnym, spowodowanym ograniczeniami formy. Pamięć selektywna może przyczynić się do idealizacji przeszłości, tym niemniej i tak daje ona możliwość wglądu w pojedyncze fragmenty

czasów, których nikt z żyjących nie pamięta. W ten sposób umożliwia ona uznanie miejsca za jakoś szczególne, wymykające się unifikującym trendom globalizacji. Miejsce posiada przez to swój charakter, a mieszkańcy zdają sobie sprawę z unikalności zdomowienia.

## Metodologia pamięci

Relacja do pamięci i jej miejsce w nowoczesnym dizajnie nie są oczywiste. Upowszechnienie się relatywizmu wpłynęło na ambiwalentne podejście do przeszłości, tradycji i sensu kontynuacji. Idea innowacyjności rozumiana bywa jako radykalne zerwanie z przeszłością i tworzenie nowych form i awangardowych rozwiązań. Również edukacja zorientowana na kreatywność nierzadko proponuje zapomnienie nabytej wiedzy, doświadczenia i map kulturowych, co rzekomo ma pomóc w opracowaniu przełomowych i innowacyjnych rozwiązań<sup>21</sup>. Rezultaty tych działań bywają różne, przy czym istnieje duże niebezpieczeństwo tworzenia miejsc „nie-ludzkich” i „nie-przyjaznych”, które ignorują dokonania przeszłości, przekreślając ich wartość. Paradoksalnie, pułapką programowego oderwania się od przeszłości jest działanie odtwórcze, repetytywne, pozornie nowatorskie. Nie oznacza to, że twórczość musi uwzględniać wszystkie uznawane kanony piękna i czcić przeszłość. Każda ambitna działalność artystyczna jest przekroczeniem dotychczasowych osiągnięć. Chodzi jednak o to, że filozofia swobodnego przekraczania granic bez względu na przeszłość często przynosi ubogie i nietrwałe efekty. Takim projektem było chociażby budownictwo i sztuka socrealizmu, wychodzące od antropologicznej koncepcji stworzenia nowego człowieka sowieckiego, powstałego w wyniku radykalnego zerwania z przeszłością, rzekomo nieograniczonego w twórczym procesie wyzwolenia własnej pracy.

---

<sup>21</sup> E. Bastéa, *What Memory? Whose Memory?*, w: *Memory and Architecture*, red. E. Bastéa, Albuquerque: University of New Mexico Press 2004, s. 283–287.



Jednak człowiek zdaje sobie sprawę z tego, że jest kontynuatorem osiągnięć wieków. Będąc wychylonym ku przyszłości, istnieje na przedłużeniu dziejów. Ale odwołanie się do pamięci może być jedynie objawem nostalgii, uczucia, które nie jest rzadkie w erze globalizmu i zacieraania się specyfiki miejsc. Nostalgia związana jest nierzadko z idealizacją przeszłości, „złotego wieku”, który z perspektywy czasu wydaje się posiadać cechy wyjątkowe, nadzwyczaj pozytywne i bardziej pożądane niż występujące aktualnie. Tendencją umysłu jest zapominanie przykrych aspektów przeszłości, z jednoczesną afirmacją rzeczywistych lub życzeniowych. W europejskiej rzeczywistości dwudziestowiecznych totalitaryzmów aktualne i programowo wspierane narracje historyczne przestrzegają przed bezkrytyczną afirmacją przeszłości, domagając się nieuprzedzonego podejścia do własnej historii i krytycznej ewaluacji kultury pamięci. W wydanym w 2013 roku przez Parlament Europejski ogólnym dyrektorium *European Historical Memory: Policies, Challenges and Perspectives* pamięć historyczna poszczególnych krajów określona jest jako *elusive*, czyli nieokreślona, ulotna, zawodna. Pamięć historyczna może być zjawiskiem podejrzanym, które wymaga programowej interwencji i ujednolicenia wersji opartych na europejskich wartościach, do których zaliczany jest humanizm, demokracja i tolerancja<sup>22</sup>. Spór o historyczną interpretację II wojny światowej czy genezę zachodniej cywilizacji znajduje swoje reperkusje również w konkretnych działaniach artystycznych. Jest to zagadnienie fundamentalne, bowiem decyduje o całej perspektywie rozumienia historii i obowiązku kontynuacji bądź rebelii. Rozstrzygnięcie dylematu stosunku do historii i jej znajomości ma swoje konsekwencje w każdym obszarze życia, również w projektowaniu, sztuce i architekturze. Dlatego pożytecznym byłoby przyjęcie pewnych założeń, które ukierunkują twórcze myślenie. Będąc przekonanym o potrzebie włączenia historii w sztukę dizajnu, proponuję trzy elementy metodologii.

---

<sup>22</sup> M. J. Prutsch, *European Historical Memory: Policies, Challenges and Perspectives*, Brussels, Policy Department B: Structural and Cohesion Policies: European Parliament 2015.

## 1. Wobec pamięci i historii

Założeniem tej pracy jest przekonanie, że ocalenie pamięci i historii jest obowiązkiem twórcy i architekta. Unikalność dzieła i wymóg innowacyjności nie powinny być jedynymi kryteriami w pracy, ale nieodzownym wymogiem komunikacji głębszego zamiaru intencjonalnego twórcy. Poczucie zakorzenienia – znów odwołując się do Juhaniego Pallasmaa – nie powinno ograniczać się do przygodnych wzmianek czy luźnych skojarzeń, ale znaleźć permanentną formę logiki architektonicznej i kulturowej głębi strukturalnej<sup>23</sup>. Potrzeba ta kwestionuje hedonistyczny i ultramaterialistyczny trend kultury konsumenckiej, który pomija kwestie tożsamościowe i istotowe. Nacisk na oryginalność i zdolność wywołania szoku sprawia, że czystość i jakość doświadczenia są zastępowane kwantifikatorami ilościowymi. Nawiązanie do tradycji uznawane jest za objaw reakcjonizmu i znudzenia. Jednak oczekiwanie na radykalną nowość często pozostaje zawiedzione. Nowość ma związek z indywidualizmem, by nie powiedzieć narcyzmem. Arbitralność traci jednak efekt komunikacyjny i wiedzie twórcę na manowce pretensjonalności. Ekspresja siebie, konkurując z wyrażaniem świata, odzwierciedla pewien współczesny dylemat, bardziej mody niż filozofii. Jakość dzieła zależy również od postawy twórcy, który umiejscawia siebie między średniowieczną anonimowością a nachalną promocją siebie. Simone Weil kiedyś powiedziała, że prawdziwy pisarz tworzy dla siebie, próbując zrozumieć świat. Prawdziwe tematy mają charakter ponadczasowy i ponadindywidualny, choć zgłębiają zagadnienia właściwe każdej egzystencji. Sama unikalność i nowość formy nie gwarantują wyrażenia czegoś wartościowego.

Sztuka i architektoniczny dizajn mogą być pojmowane jako metaforyczne reprezentacje doświadczeń egzystencjalnych w zderzeniu ze światem. W ten sposób dochodzi do przedstawienia jednostkowej, ale

---

<sup>23</sup> J. Pallasmaa, *Newness, Tradition and Identity. Existential Content and Meaning in Architecture*, „Human Experience and Place. Sustaining Identity” 2012, vol. 82, issue 6, s. 15–16.

i uniwersalnej ekspresji czy zapisu spotkania w sensie eidetycznym, ukazującym życie i siłę. Odstępstwo od pierwotnych motywów sztuki i ponadczasowych mitów w imię estetyki wizualnej jest wyborem, znamionującym epokę, którą Pitirim Sorokin nazwał zmysłową. Dowodząc jej powtarzalności, Sorokin dostrzega w niej zmysł dekadenski, zainteresowany sprawami marginalnymi, patologicznymi czy skandalicznymi. Twórca kultury zmysłowej jest performerem, tworzącym pod presją zaspokajania oczekiwań nieustannej nowości i szokowania znudzonej publiczności. Sztuka jest przede wszystkim towarem i rządzi się tymi samymi prawami co biznes (pogląd powszechnie dziś akceptowany)<sup>24</sup>. Szukanie oryginalności jest jednak złudne, obciążone sytością i prętysem bodźców, które szybko wywołują u kapryśnej publiczności efekt znudzenia. Presja zaskakiwania i wiązania emocji powoduje u twórców rodzaj uzależnienia i niechybnej komercjalizacji. Tymczasem związek z historią stwarza rodzaj powinności i wymiaru transcendentalnego, gdzie dzieło wykracza poza indywidualizm i subiektywizm.

## 2. Idea twórczej kontynuacji

Prawdziwą sztuką jest raczej łączenie teraźniejszości z doświadczeniem przeszłości, co w przypadku architektury zbliża nas do idei zakorzenienia. Tożsamość kulturowa nie jest dana raz na zawsze, ale musi być negocjowana w każdym pokoleniu poprzez dialog z przeszłością i rozumienie kierunku przyszłości. W tym sensie tożsamość jest nie tyle reanimowana, co wymyślona na nowo. Odpowiedzi na pytanie o tożsamość dawane przez pokolenia są częścią składową dzisiejszej tożsamości (czy dzisiejszych tożsamości) i stąd wynika potrzeba świadomej kontynuacji. Tożsamość nie powstaje w izolacji, ale w odniesieniu do wartości, historii, religii, ideologii, które są procesem podejmowania osobistych decyzji identyfikacji składających się

---

<sup>24</sup> P. Sorokin, *Social and Cultural Dynamics: a Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, Law, and Social Relationship*, New Brunswick, London: Transaction Publishers 2010.

na indywidualną osobowość. Lekceważenie przeszłości w działalności artystycznej lub jedynie karykaturalne jej przedstawienie nie pozostają bez wpływu na ogólne poczucie przynależności i jakość zakorzenienia. W ten sposób dzieło staje się częścią wspólnoty dziejów. Samo przynależąc do konkretnej cywilizacji i nosząc jej charakterystykę, umożliwia obserwatorowi uczestnictwo. Pallasmaa powołuje się na hiszpańskiego filozofa Eugenio O'rsa, według którego każde dzieło, które powstaje poza kontekstem tradycji, jest plagiatem. Projektantowi owładniętemu mitomańskim zacięciem grozi arogancja i pretensjonalność. Tradycji nie dziedziczy się automatycznie i nie należy zakładać, że sam proces socjalizacji spełni to zadanie. Świadomość korzeni możliwa jest tylko dzięki wysiłkowi poznawania i rozumienia, w którego wyniku zachodzi związek identyfikacji. Nawet samotny geniusz wiele zawdzięcza zmarłym<sup>25</sup>.

Inkorporacja w kontekst dostarczony przez historię, dzięki czemu tradycja znajduje uznanie i kontynuację, jest tu rozumiana jako warunek kreatywności. Tak jak innowacja powstaje na styku dwóch różnych systemów, dziedzin czy wrażliwości, tak znalezienie pomostu między historią a teraźniejszością umożliwia osiągnięcie efektu oryginalności. Efekt pozwala na otrzymanie dostępu do innej pamięci za pomocą wyobrażeń.

### **3. Zadanie ukazania znaczenia**

Pallasmaa twierdzi, że naczelnym zadaniem architektury jest obrona i wzmocnienie godności życia ludzkiego i wyposażenie człowieka w narzędzie relacji ze światem. Oznacza to uwydatnienie szerszego kontekstu dzieła oraz uzyskanie nowego znaczenia i właściwości estetycznych. W ten sposób następuje dialog z otoczeniem, zamiast monologu, który wkrótce przechodzi do niepamięci<sup>26</sup>. Dotykamy tu problemu komunikacji znaczenia i w tym sensie humanizacji twórczych wyobrażeń, które

---

<sup>25</sup> J. Pallasmaa, *Newness, Tradition and Identity*, dz. cyt., s. 18.

<sup>26</sup> Tamże, s. 20

niosą przesłanie kulturowej przynależności i są metaforami egzystencji. Zadaniem architektury nie jest zatem tworzenie miejsc utopijnego szczęścia, ale ukazywanie realizmu zakorzenienia. Uzyskanie efektu miejsca, do którego chętnie się wraca, jest jednym z podstawowych sprawdzianów tego realizmu. Siła dzieła sprawdza się w jego odporności na zmienność mód i gustów.

W przypadku miejsc postindustrialnych znaczenie historyczne przejawia się również w osiągnięciu poczucia wdzięczności dla pokoleń, które tworzyły cywilizację i nas poprzedziły. Zamiarem nie jest osiągnięcie i kultywowanie patosu, ale szacunek dla pracy i trudu bezimiennych ludzi z przeszłości. Projektowanie jako dostarczenie kontekstu daje efekt odzyskania pamięci. Pamięć nie jest informacją złożoną na składzie, ale w znacznej mierze właśnie rekonstrukcją. Dzięki temu utrwalone zostaje poczucie tożsamości. Artefakty architektury pełnią tu niezastąpioną rolę. Przestrzenno-czasowa głębia jest otwarta na penetrację, na poznanie. Podstawową zasadą architekta jest uczynić możliwym taką podróż mentalną<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> *Proof of Memory Lies in Architecture*, portal postmagazine.org, [online:] <http://postmagazine.org/proof-of-memory-lies-in-architecture> [dostęp: 20.09.2017].





**Dariusz Kulas**

## **Między „maszyną przemysłu” a troską o człowieka. O potencji miejsca postindustrialnego**

Miejsca postindustrialne swoje życie zaczynają nie w momencie końca przemysłu, ale ponieważ są obecne już w samym miejscu przemysłowym. Miejsce przemysłowe jest praktyką, realizacją rozwiązań skutecznych gospodarczo, ale i jest ideą, która w sobie mieści potencję tego miejsca – zapowiada przejście w „post”. Wybiega w przyszłość – w bycie postindustrialne. W takiej perspektywie miasto jest postrzegane jako miejsce przemysłowe i jednocześnie wybiegające tożsamościowo w bycie miastem postindustrialnym. Należy zwrócić uwagę na ten moment związania, który może pomóc w przeformułowaniu myślenia o mieście jako miejscu postindustrialnym w badaniach naukowych. Wiąże się to z określeniem nowych narzędzi do badania, opisu czy analizy tworu, jakim jest miasto postindustrialne. Termin „postindustrialność” odnosi się do przejścia od wytwarzania produkcji do świadczenia usług, więcej – w ujęciu tym zwykło się uważać, że społeczeństwo staje się

postindustrialne wtedy, gdy sektor usług osiąga większe bogactwo od działalności przemysłowej<sup>1</sup>. Postindustrialność spleta w sobie w wymiarze społeczno-ekonomicznym odniesienie do kapitału ludzkiego, procesu globalizacji i profesjonalizacji. Jak podaje Douglas V. Shaw, umiędzynarodowiony porządek gospodarczy, który ukształtował globalny, postindustrialny ład ekonomiczny, również doprowadza do zróżnicowania miejsc postindustrialnych. Zachodzi to samo zjawisko, które przyniosła rewolucja przemysłowa, wzmacniając perspektywy niektórych miast kosztem innych<sup>2</sup>.

To patrzeć na postindustrialność wyrasta z określonej perspektywy metodologicznej, wiążącej czynniki społeczne i ekonomiczne. Podobnie jest z miastem postindustrialnym, może zostać opowiedziane z taką samą dominantą. A przecież miasto jest splotem wielu warstw duchowych i materialnych i jako takie staje się terenem eksploracji różnych dyscyplin naukowych, między innymi: socjologii, antropologii kulturowej, ekonomii, geografii, nauk o kulturze. Wielość tych dyscyplin niesie ze sobą różne metodologie, wynikające z tradycji dyscypliny, podejścia do badanego przedmiotu, jak i odmiennych sposobów opracowania wyników i ich prezentacji. Owocuje to niejednorodnością ujęć teoretyczno-metodologicznych w podjęciu miasta, wyłonieniem się pewnych dróg badawczych, chociażby ekonomiczno-politycznej, społecznej, kulturalnej czy humanistycznej; na co można jednak spojrzeć inaczej – jako na wartość i upragnioną różnicę. Pojmowanie miejsca zbyt często sprowadzone jest do przestrzeni fizycznej, do zbioru elementów w obszarze zmysłowym. Koresponduje to z obrazem miasta jako siły wiążącej czynniki społeczne i ekonomiczne, jako mechanizmu zarządzania i władzy, jako systemu przeobrażeń w kontekście zmian politycznych i społecznych. Koncepcja ta nawiązuje do Davida Harveya

<sup>1</sup> D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998, s. 182–207.

<sup>2</sup> Por. D. V. Shaw, *The Post-Industrial City*, w: *Handbook of Urban Studies*, red. R. Paddison, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications 2001, s. 284–295.



i jego materializmu historyczno-geograficznego, która spowinowacona jest z marksistowską ekonomią polityczną i teorią krytyczną szkoły frankfurckiej. Dla Harveya miasto to kapitał i walka klas. Proces przekształcania przestrzeni miasta jest prowadzony pod wpływem tych czynników, a właściwie ich powiązań<sup>3</sup>. Ale przecież miasto to nie tylko podłoże społeczne, ekonomiczne i historyczne, to również spuścizna i kapitał kulturowy. Miasto to z jednej strony architektura czy transport, ale i człowiek, jak również to, co stanowi obszary niematerialnego ducha pamięci, tożsamości, historii, kultury.

Miasto jako miejsce przemysłowe jest pewną odrębnością w przestrzeni uniwersum krajobrazu, jest odrębnością kulturową, swoistym układem społeczno-przestrzennym<sup>4</sup>. Miasto jest często postrzegane jako twór nienaturalny, a zatem manifestacyjnie sztuczny, niejako w opozycji do wsi, która jest sytuowana bliżej wyobrażeń natury, a nawet może być lokowana w horyzoncie nostalgii i sielanki. W tym kontekście miasto przemysłowe musi jawić się jako potwór, który odciska negatywny ślad na człowieku, piętnuje go w oderwaniu od natury. Człowiek w tak pojętym miejscu może być przedstawiany jako przytłoczony światem miasta, jako ten, który wręcz wtłoczony jest w maszynę, jaką jest miasto. Staje się trybikiem w maszynie. Człowiek w takim położeniu zostaje sprowadzony do Heideggerowskiego Się, które „przepisuje sposób bycia powszedniości”: „[...] każdy inny jest jak inni. To wspólne bycie całkowicie rozmywa własne jestestwo w sposób bycia »innych«, i to tak, że odmienność i wyrazistość innych zanika jeszcze bardziej. Wśród tej niezauważalności i niekonkluzywności Się ustanawia swą właściwą dyktaturę. Używamy sobie i bawimy się, tak jak się używa; czytamy,

<sup>3</sup> Por. D. Harvey, *The Limits to Capital*, Oxford: Blackwell 1982; tenże, *Consciousness and the Urban Experience. Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization*, Oxford: Blackwell 1985; tenże, *Justice, Nature and Geography Difference*, New York: Blackwell 1996; tenże, *Spaces of Capital*, New York: St. Martin Press 2001.

<sup>4</sup> Zob. P. Rybicki, *Spoleczeństwo miejskie*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1972, s. 334.

patrzymy i wydajemy sądy o literaturze i sztuce, tak jak *się* patrzy i sędzi; uznajemy za »oburzające« to, co *się* za oburzające uznaje. Owo Się, które nie jest żadnym określonym [„*się*”] i którym są one wszystkie, choć nie jako suma, przepisuje sposób bycia powszedniości”<sup>5</sup>.

Owo Się, powszednie i bezduszne, w otoczeniu miasta industrialnego zostaje wzmocnione. Zostaje bowiem wydobyte przez masę i fabrykę. Ale paradoksalnie człowiek opowiedziany poprzez związanie z tym, co materialne, jest nie tylko przygnieciony „maszyną przemysłu”, ale w jego sąsiedztwie wybrzmiewa zatroskanie o kondycję ludzką. Miejsce przemysłowe nie tylko więc przygniata, ale i każe troskliwie podejmować to, co kruche i ułomne, co w konsekwencji pozwala zachować należyty respekt wobec rozumu, fabryki, systemu i porządku. Dlatego dizajn, już poprzemysłowy, winien zakorzenić nowe w starym, odwołując się do tego splotu przygniatającej maszyny i troski, która ocala człowieka i miejsce. Można znaleźć pewne powinowactwo z myślą El Lissitzky’ego w odniesieniu do sztuki, która należy do epoki wiedzy ścisłej, gdzie metodą wiodącą jest analiza. Dominująca maszyna jest wytworem precyzji i działaniem matematycznej dokładności. Maszyna zrewolucjonizowała nie tylko proces technologiczny produkcji, ale wdarła się w strukturę gospodarczą, społeczną i estetyczną<sup>6</sup>. Nie można jednak tej maszyny traktować autonomicznie, ale trzeba ją rozważać w powiązaniu z byciem. Za fabryką kryły się wstrząsające pytania o bycie. Stąd i nasze pytanie, jak opowiedzieć miasto postindustrialne. Jak wydobyć je jako miejsce, gdzie egzystuje człowiek? Przed takim zadaniem stoi dizajn, który musi być kulturowo zakotwiczony w przestrzeni miejsca.

Miejsce jako miasto przemysłowe niesie z sobą nie tylko jakąś nieracjonalną odrzę w odbiorze ogólnoludzkim, ale stawia w centrum

<sup>5</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. przedmową i przypisami opatrzył B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004, s. 162–163.

<sup>6</sup> E. Lissitzky, *Podbudowa*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, przeł. Z. Klimowiczowa, red. E. Grabska, E. Morawska, Warszawa: PWN 1969, s. 344–346.

uwagi problem kolaboracji człowieka z bezduszną maszyną, co budzi trwogę. Można by powiedzieć, że staje się Heideggerowską „trwogą o”<sup>7</sup>. Człowiek, będąc poniekąd zależny od maszyny, zdaje się jej wymykać. W momencie przekształcania się miejsca industrialnego w miejsce postindustrialne człowiek trwoży się o maszynę, wydobywa ją na nowo jako wartość, a w konsekwencji w obawie podejmuje na nowo swój los. Kolaboracja, wydobyta przez *colaborare*, jest pracą wykonywaną z innymi osobami zainteresowanymi, aby osiągnąć wspólny cel. Cechuje się wspólną głęboką determinacją w osiągnięciu istotnych celów. W tym w pełni wspólnotowym współdziałaniu do głosu dochodzi bycie *Sobą*, które nie jest radykalnym zerwaniem z *Się*, a jest przeobrażaniem *Się* w fundament istotowego egzystencjału – jak czytamy u Heideggera<sup>8</sup>. Materialne miejsce okazuje się drugorzędne w stosunku do bycia w miejscu, co podyktowane jest wspólnym byciem miejsca i człowieka. Taką perspektywę w patrzeniu na miejsce postindustrialne odsłaniałaby analiza egzystencjalna, która wydobywałaby pierwiastek duchowy w śledzeniu wspólnej egzystencji miejsca i człowieka. Czyniłaby to w odejściu od zauważania tylko fizycznych i materialnych faktów.

Miasto jako miejsce przemysłowe, kumulując w sobie obawy, jednocześnie rodziło oczekiwania na partycypowanie w wielkości i rozwoju miasta przemysłowego. Miejska przestrzeń przemysłowa niosła z sobą to wszystko, co ogólnie nazywamy nowoczesnością i postępem. Znakowym przykładem jest tu Nowy Jork, który w 1882 stał się pierwszym miastem oświetlonym za pomocą elektryczności. Sama elektryfikacja, stając się coraz bardziej powszechna, w konsekwencji doprowadziła do zmiany ludzkiego życia, a estetyka urządzeń elektrycznych i ich duży wybór stały się symbolem postępu, jak i nowej estetyki maszynowej<sup>9</sup>. Człowiek, który jest zakotwiczony w takim miejscu, miał realną szansę

<sup>7</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, dz. cyt., s. 339.

<sup>8</sup> Por. tamże, s. 146–167.

<sup>9</sup> Zob. Ch. Fiell, P. Fiell, *Desing. Historia projektowania*, przeł. A. Cichowicz, Warszawa: Wydawnictwo ARKADY 2015, s. 243–245.

na podzielenie bycia tego miejsca. Chodziło o partycypację w rozwoju i wielkości nie tylko materialnej, ale i duchowej. Postindustrialność nie musi zatem oznaczać wykorzenia „maszyny przemysłu” i przejścia do dizajnu, który przekształca powagę maszyny i miejsca w beztroską przestrzeń. Dizajn nie musi być doraźnym działaniem przekształcającym tożsamość miejsca w nie-miejsca<sup>10</sup>. Miejsce postindustrialne może być wydobyte przez potencję, która tkwi w miejscu przemysłowym.

Miejsce jest żywe pamięcią, zaś nie-miejsce jest obumieraniem, poszerzającym się obszarem bez pamięci. Dizajn powinien wydobyć miejsce. Współczesny dizajn często skupia uwagę raczej na przestrzeni nie dość umiejscowionej, jako czymś w ruchu, w zdarzeniu, wydarzeniu, sugerując otwartość, a nie zakorzenienie. W tym wypadku zwraca się uwagę na zmienność, zastępowalność i wymienną struktur miejskich. Funkcjonowanie takiego ruchu miasta często sprowadzane jest do wyburzenia budynku, zmiany jego fasady, wytyczenia nowych ciągów komunikacyjnych<sup>11</sup>. Taka formuła dizajnu nie sprawdza się w miejskich przestrzeniach przemysłowych, których identyfikacja jest związana z silną tradycją tożsamościową człowieka, etosem pracy i homogenicznością bycia wspólnotowego. Takie miejsce jest ograniczone zakorzenieniem w pozytywnym rozumieniu samego ograniczenia, stwarzającym ramy dla człowieka. Nie ma tu swobodnego transferu elementu obcego ze względu na wartość samej obcości – obcość musi się zakorzenić. Zakorzenienie jest skarbem miasta przemysłowego, a zatem kreowane miasto postindustrialne byłoby niczym wyprawa po złote runo. To oznacza, że miasto postindustrialne nie powinno zrywać z tożsamością i kością przemysłowym w procesie transformacji. „Post” musi zachować więź z miejscem i przemysłem poprzez zakorzenienie.

<sup>10</sup> M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.

<sup>11</sup> W. Maik, *Koncepcja lokalnych systemów osadniczych. Założenia i perspektywy badawcze*, w: *Problematyka lokalnych systemów osadniczych*, red. W. Maik, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1993, s. 19–18.

Miejsce wyraża tęsknotę człowieka za byciem kreatorem, za tworzeniem, przekształcaniem i wdrażaniem idei wizjonerskich<sup>12</sup>. Jest doświadczeniem kulturowym w wymiarze egzystencjalnym i estetycznym. Błędem byłoby separowanie w obrębie jednego uniwersum miejskiego tego, co przemysłowe, od tego, co postindustrialne. Najlepszym rozwiązaniem jest zachowanie ciągłości między tym, co przemysłowe, a tym, co postindustrialne, gdyż obydwa doświadczenia tworzą całość miejsca, nakładają się warstwowo, wreszcie tworzą tkankę miejskiego doświadczenia. Nie można rozłożyć i pokawałkować przemysłowej przestrzeni miasta w celach jej skomercjalizowania. Takie zagospodarowanie danego miejsca przemysłowego pozbawia wartości „maszynę przemysłu”. Stąd dizajn nie powinien być rozumiany tylko jako materialne i użyteczne przekształcenie bądź powołanie nowych przestrzeni. Podążyć raczej można za myślą Bruna Latoura, pokazującą, że dizajn niesie ze sobą znaczenia przywiązania, uwikłania, ostrożności czy troski, a to są Heideggerowskie terminy opisujące zanurzenie człowieka w świecie<sup>13</sup>. Dlatego człowiek jest w intymnej, osobistej relacji, która wyraża się w dizajnie. Dizajn manifestuje jego bycie w świecie, jak i bycie „pod rzeczami”. Miejsce obarczone dizajnem, który wydobywa tylko materialne aspekty, jest niekompletne, gdyż spektrum działalności człowieka nie ogranicza się do materii, istnieje również widmo niematerialne, duchowe. Człowiek jest w relacji z miejscem, czyli wpływa na jego przekształcanie, ale jest również pod wpływem miejsca.

Relację tę można dopełnić jeszcze inaczej: przez odniesienie do sofistycznego terminu *κοινός τόπος* (wspólne dla wszystkich miejsce), co nie oznacza miejsca w przestrzeni, ale jest używane dla oznaczenia wspólnoty miejsca w myśleniu. Przymiotnik *κοινός* (wspólne) funkcjonował w komunikacyjnym wyrażaniu miejsca wspólnego, odnosił się

<sup>12</sup> Zob. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków: Universitas 2005.

<sup>13</sup> T. Holert, *Dizajn i nerwowość*, przeł. Ł. Gałęcki, w: *Nerwowa drzemka. O poszerzaniu pola w projektowaniu*, red. S. Cichocki, B. Świątkowska, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana 2009, s. 18–19.

do pewnego rodzaju wspólnoty, która podziela pewne sądy i wartości, uznając je za konieczne albo prawdziwe, co jest rozumiane jako „wspólne dla wszystkich miejsce”. Tę wspólnotę co do rzeczy, których nie trzeba dowodzić, można też – dokonując istotnego przesunięcia – odnieść do realnego miejsca w przestrzeni, gdyż za namacalnym miejscem kryje się wspólnota idei, wspólnota wartości miejsca, których już dowodzić nie trzeba, na czym można się wspierać. Można to również odnieść do relacji człowiek – maszyna, jak i do relacji industrialne – postindustrialne, bo tam również wyraża się pewna wspólnotowa jedność kulturowa. Maszyna i człowiek istnieją w sprzężeniu, razem zaznaczają swoją obecność w przestrzeni, jak również w myśli, idei – i to jest ich *κοινός τόπος*.

Miejsce przemysłowe stanowiło tkankę nowoczesności, wyznaczało czas życia i uwarunkowania społeczności w trybach „maszyny przemysłu”. Dlatego maszyna jest symbolem uprzemysłowienia, rozciągając się na całokształt działań przemysłowych. Czas epoki przemysłu wymagał specyficznej przestrzeni, ingerencji w naturalny krajobraz, można by powiedzieć, że domagał się dizajnu, który byłby wzmocniony ideami rewolucji przemysłowej i możliwościami masowej produkcji. Dizajnu rozumianego jako działanie, którego następstwem byłoby osiągnięcie określonego rezultatu. Dizajn, już miejsca postindustrialnego, nie może być tylko wejściem w daną materię miejską i przemysłową. Jeśli ma być zakorzenieniem, musi podjąć ducha miejsca, a nie tylko fizyczność materii przemysłu. „Ludzie nie będą w stanie zachować swoich duchowych korzeni i związków z przeszłością, jeżeli świat fizyczny, w którym żyją, nie będzie również podtrzymywał tych relacji” – napisze Christopher Alexander<sup>14</sup>. Stwierdzenie to nawiązuje w swej wymowie do wspólnotowego bycia, postrzegania pewnej ciągłości. W perspektywie postindustrialnej jest to jednoznaczne odwołanie się do tradycji i tożsamości

---

<sup>14</sup> Ch. Alexander, S. Ishikawa i in., *Język wzorców: miasta, budynki, konstrukcja*, przeł. M. Trzebiatowska, A. Kaczanowska, K. Maliszewska, wstęp J. K. Lenartowicz, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2008, s. 143.

miejsca przemysłowego. Duch i materia muszą się zazębiać jak koła zębate, pęknięcia i wyszczerbienia jednego z kół prowadzą do awarii. Dizajn ma operować w splocie tożsamości i idei, by wydobyć *genius loci*, co jest zadaniem trudnym. Powstaje pytanie, czy dizajn postindustrialny jest jedyną i słuszną drogą do uchronienia i ocalenia przestrzeni przemysłowych miasta, zachowując ich starą formę i wypełniając nową materią. Można przywołać w tym miejscu pojmowanie formy i materii u Arystotelesa, gdzie forma jest elementem aktualizującym, a materia elementem możliwościowym, co w konsekwencji prowadzi do rozumienia, że byt-substancja jako całość jest złożona z formy i materii<sup>15</sup>. Materia jest gruntem zmian, a więc jeśli następuje realizacja nowego bytu, jest to równoznaczne z tym, że materia jest w relacji z formą. Materialne elementy są zasadami i częściami rzeczy konkretnych<sup>16</sup>. Dlatego, już wracając do miejsca postindustrialnego, możemy postrzegać dizajn jako działanie na formie i materii. Możemy popatrzeć na miejsce przemysłowe jako bytujące ze złożenia formy i materii, a na miejsce postindustrialne jako na zmianę zachodzącą w materii, jako czynnika zmiennym i potencjalnym, który jest aktualizowany przez formę. Weryfikacja tego rezultatu nastąpi na drodze użytkowania materialnego, jak i scalania z dziedzictwem kulturowym miejsca. Wydaje się to ważne w kontekście przestrzeni przemysłowej, gdy tkanka miejska zachodzi na tkankę przemysłową – taką symbiozę obserwujemy w górnośląskich miastach – Katowicach, Bytomiu, Rudzie Śląskiej, Chorzowie, Zabrze, ale także w Łodzi i w obrębie Zagłębia Ruhry. Miejsca przestrzeni przemysłowej są koncentracją formy i materii.

Złożenie formy i materii staje się wyzwaniem dla postindustrialnego podjęcia danego miejsca. Widać to wyraźnie w problemach, jakich nastarcza odziedziczona przestrzeń fabryk. W miejscu postindustrialnym

---

<sup>15</sup> Por. Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył K. Leśniak, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1983, ks. H (VIII), cz. 2, 1043 a, s. 206–208.

<sup>16</sup> Tamże, ks. Z (VII), cz. 10, 1035 a–1036 b, s. 180–184.

dawne budynki przemysłowe kopalni, fabryki czy huty nierzadko są usytuowane w centrum miasta – np. Huta Pokój w Rudzie Śląskiej. Tak umiejscowione budynki przemysłowe są swoistymi punktami orientacyjnymi na mapie miasta, są punktami centralnymi. W przestrzeni przemysłowej ważny jest nie tylko rynek (o ile istnieje) jako punkt centralny i reprezentacyjny, ale swój ważny status potwierdzają miejsca przemysłowe. Przestrzeń przemysłowa nie sytuuje się gdzieś na uboczu, obok miasta, a są w samym centrum, jedynie oddzielone jakąś widzialną bądź niewidzialną umowną granicą. Przemysł, niewyprowadzany na ubocze miasta, nie istnieje w separacji – wszystko wydaje się blisko człowieka, niejako „w domu”. Dlatego architektura miasta poprzemysłowego nie może ograniczać się tylko do użyteczności dawnej „maszyny przemysłu”. Wchodzi w życie miasta i w życie ludzi. Obejmuje swym udziałem zarówno *sacrum* i *profanum*, jest obecna w celebrze, jak i codzienności mieszkańców. Z tego punktu widzenia daleka byłaby uwaga Steena Eilera Rasmussena o architekturze: „Architekt pracuje z formą i bryłą tak samo jak rzeźbiarz, a z kolorem tak samo jak malarz. Jednak tylko jego sztuka jest funkcjonalna. Rozwiązuje problemy praktyczne, tworzy instrumenty i przyrządy, którymi posługują się ludzie. Dlatego też w ocenianiu architektury przede wszystkim należy brać pod uwagę jej użyteczność”<sup>17</sup>. Taka myśl wydaje się odległa, ponieważ architektura miasta przemysłowego to nie tylko użyteczność zakładów przemysłowych. Ze względu na wymieszanie przestrzeni przemysłowej z przestrzenią intymną człowieka należy równoważyć użyteczność „maszyny” z byciem wspólnym człowieka i maszyny. Żle się dzieje, gdy architektura przemysłowa jest sprowadzona do funkcjonalności i użyteczności, wreszcie gdy się ją unieważnia, gdy dawne miejsca wypełnia się czymś innym – erzacem, konstrukcją z blach, szkła czy betonu. Bryła supermarketu w miejscu dawnej fabryki to smutny widok. Blaszone bryły w centrum przestrzeni, gdzie nachodzi

---

<sup>17</sup> S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Kraków: Karakter 2015, s. 11.



na siebie *sacrum* i *profanum* dawnego miejsca przemysłowego, to twór pełniący funkcje już tylko usługowe, którego obcość jest nachalna. W przypadku zaś miejsca postindustrialnego chodziłoby o konstruowanie przestrzeni opartej na symbiozie, a nie na przemocy, o wydobywanie specyfiki architektury i odkrycie dyscypliny miasta. Taką korelacją pokornego i uważnego patrzenia w miejsce charakteryzuje się dizajn katowickiego Nikiszowca, osiedla wybudowanego w latach 1908–1919, zaprojektowanego przez Emila i Georga Zillmannów (niem. *Nikischschacht*, śl. *Ńikisz*). Również takim związaniem cechuje się Giszowiec (niem. *Gieschewald*), wybudowany w latach 1906–1910, wielkie dzieło architektów E. i G. Zillmannów, którzy zrealizowali ideę „miasta ogrodów”, aby mieszkańcy pochodzący z terenów wiejskich mogli bez bolesnego zderzenia spotkać się z „maszyną przemysłu”, by mogli poczuć się jak „w domu”. Powołanie w tym miejscu w latach dwudziestych XX wieku domów dla amerykańskiej kadry inżynierskiej, mimo że nawiązujące do architektury angielskiej, współgrało z całym osiedlem. Wspomnieć również można kolonię robotniczą Ficus wybudowaną w Antonienhütte (obecnie Wirek w Rudzie Śląskiej) o charakterze wiejsko-przemysłowym w latach 1860–1867 dla pracowników kopalni Gottessegen (obecnie kopalnia Pokój, fundatorem osiedla była rodzina Donnersmarcków).

W tym czasie, kiedy „maszyna przemysłu” pracowała pełną parą, śląskie miasto przemysłowe nie było zdominowane i zdeterminowane przez wszechobecną technikę, było przykładem wydobywania dizajnu górnośląskiego w złączeniu z tym, co obce i swoje, miejskie i wiejskie. Dizajn w tym miejscu próbował zakorzenić nowe w starym i zastanym, a nie wykorzenić miejsce przez dominację nowego/obcego. Antyprzykładem może być osiedle mieszkaniowe z wielkiej płyty, wybudowane w latach siedemdziesiątych XX wieku, powstałe kosztem dawnej domowej przestrzeni Giszowca. Dizajn nowy i masowy służył wykorzenieniu przestrzeni i unicestwieniu tożsamości lokalnej. Operował jedynie formą, która aktualizowała się jako idea socjalistyczna i robotnicza tożsamość. Idea miejsca i ludzie – te elementy w ogóle nie były

brane pod uwagę, gdyż stały się już podejrzane, wrogie. Wciąż jednak trwały w potencji. Niejako oczekując w ukryciu, w nadziei na przyszły dizajn, który podejmie powagę miejsca i odwoła się do dizajnu bycia. Zepchnięcie tego, co istotne, następowało w imię hasła socjalistycznej nowoczesności, w której Górny Śląsk wraz z jego dawną nowoczesną substancją przemysłową i kulturową został programowo niszczone. Nowa nowoczesność była definiowana przez negację nowoczesności ugruntowanej w tożsamości miejsca. Jest to przykład nadejścia obcego porządku, aplikowania nowych idei bez zrozumienia miejsca, chęci kolonizacji i zaanektowania miejsca w wymiarze duchowym i materialnym.

Przykładem tych działań stał się też Bytom (niem. *Beuthen*) czy Wrocław (niem. *Breslau*). Tereny przygraniczne, a takim jest Śląsk, zawsze padały ofiarą nowych strategii, ale też jakoś wymykały się centralnym zapędom władzy, broniły się mądrością swej różnorodnej tożsamości lokalnej. Istotne jest, by tę lokalną mądrość wydobyć i odkryć, że może być ona skorelowana z dizajnem, a ten może być pomocny w zakorzenieniu miejsca postindustrialnego w danej industrialności. Postindustrialne nie oznacza wtedy odcięcia się od industrialnego. O ile zmiany są czymś nieuniknionym, ważne jest, by nie następowała degradacja. Dizajn może być, o ile jest dobrze użyty, pomocny w zakorzenieniu tego, co nowe, w tworzeniu nici porozumienia z tym, co tożsame dla miejsca. Dizajn nie musi być tylko tym dużym przedsięwzięciem, może wchodzić w lokalność przez małe inicjatywy, ważne, że pozwala na zachowanie tradycji i wiedzy na temat tego miejsca. Otwarcie się na miasto przemysłowe prowadzi do wydobywania obecności *sacrum* i pierwiastka duchowego, wpływających na kondycję i funkcjonowanie miasta. Można by spodziewać się, że „maszyna” nie znosi metafizyki, jednak wbrew pozorom te elementy funkcjonują razem. Jak pierwiastek duchowy przenika w przestrzeń przemysłową? Na poziomie duchowym takim kulturowym przykładem mogą być kapliczki św. Barbary w kopalniach czy uroczystości i odwołania do patronatu św. Floriana przez hutników czy górnicze pozdrowienie „szczęść Boże” w miejscu pracy. W miastach

przemysłowych nie było pospolitego i egzaltowanego romantyzmu, raczej dominował wybuch racjonalności, nowoczesności, rozwoju. Jednak ta nowoczesność uzupełniana była przez pierwiastek duchowy. Miasto przemysłowe wciąż pozostaje w wyobraźni racjonalnej uosobieniem idei bycia w ciągłym pędzie do przyszłości. To ta idea przyciągała człowieka do takiego miejsca i wciąż przyciąga dizajnerów. Cechą wyróżniającą takie miasta jest czas, który jest dokładnie odmierzany, gdyż maszyna wymaga wspomagania maszyną zegara, wymaga precyzji, punktualności i respektu dla detalu, dlatego mieszkańcy muszą być również nosicielami tych wartości, ulegając zmianie pod wpływem maszyny. „Maszyna przemysłu” i człowiek muszą być dobrze spasowane. Dlatego mieszkańcy, jak i miasto muszą być zestrojeni w pewien wyrazisty *Ordnung*. Miasto i jego mieszkańcy, którzy swój los związali z „maszyną”, są spleceni przez estetykę i tożsamość miasta. Miasto przemysłowe nie jest przestrzenią rozpasaną i rozbuchaną emocjonalnie, raczej jest to pewien system, który wzmacnia jeszcze to, co było charakterystyczne dla miasta jako takiego, o czym pisał Aleksander Wallis: „miasto jest systemem złożonym z dwóch organicznie powiązanych, współdziałających na zasadzie sprzężeń zwrotnych, lecz autonomicznych podsystemów – urbanistycznego i społecznego”<sup>18</sup>. Miasto przemysłowe było uznaniem impetu miejskości, ale i zauważalne było w nim to, że nie służyły mu radykalne zmiany przestrzeni czy nieobliczalny dizajn, bo zawsze gdzieś wydobywał się *genius loci* miasta przemysłowego, będący w permanentnej zmianie za sprawą „maszyny”, ale w szponach stałości. Maszyna pełni rolę ducha opiekuńczego tej przestrzeni. Dizajn, jak również bycie postindustrialne miasta, nie mogą być zatem gestem pychy kreatora, który – przychodząc z zewnątrz – z arogancją tworzy coś z niczego. A nie chodzi tu przecież o *creatio ex nihilo*.

Na przestrzeń miasta industrialnego wpływały oczywiste czynniki: kapitał materialny i kulturowy, położenie geograficzne z naturalnymi

---

<sup>18</sup> A. Wallis, *Socjologia przestrzeni*, Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza 1990, s. 45.

zasobami (np. węgiel na Śląsku) oraz postęp techniczny. Na uformowanie i szybki rozwój miejsca industrialnego pozwoliła maszyna parowa, która w konsekwencji doprowadziła do produkcji masowej, usprawniła proces wytwarzania i wydobywania. Pozwoliła na zetknięcie się człowieka z techniką na skalę masową, co wymusiło jego edukację w ramach emancypacyjnego projektu poświecenieowego. Człowiek nie był jedynie biernym narzędziem, ale wchodził w reakcje z maszyną przez obsługę, naprawę czy udoskonalanie owej maszyny. Przemysł budził podziw i ciekawość człowieka. Dlatego Johann Wolfgang von Goethe 4 września 1790 r. i książę Karl Auguste von Sachsen-Weimar-Eisenach odwiedzili tarnogórską Królewską Kopalnię Fryderyk (niem. *Königliche Friedrichsgrube*). Podróż w interesach związana była z obecnością nowego rozwiązania technicznego – maszyny parowej. Innym przykładem, oczywiście na odmiennym polu, jest zachwyt i porażenie przemysłową nowoczesnością w manifestie sztuki awangardowej Tadeusza Peipera *Miasto. Masa. Maszyna*. Miasto dla Peipera jest dziełem sztuki i impetem postępu, wprzęgniętym w wyzwolenie. Jak sam autor wskazuje: „W nowoczesnie i umiejętnie ubranej kobiecie śpieszącej trotuarem podziwiać motyla, jakiego nie umiałaby stworzyć natura. W płynnej jeździe samochodu widzieć tę samą słodycz, co w linii opadającego ptaka. O to chodzi”<sup>19</sup>. W tej przestrzeni olśnienia technicznego samochód, ale i narzędzia precyzyjne, zdobyczne odkryć mechaniki i elektryki są traktowane na równi z wielkością natury, co więcej, człowiek stawiając siebie ponad świat natury, uznaje się za biegłego konstruktora w starciu z nią, ale i wpisuje się w pokorne odkrywanie jej praw. Człowiek – twórca, wynosząc się ponad naturę, jednocześnie przyjmuje jej dyscyplinę. Maszyna staje się dla człowieka nie tylko przedmiotem afirmacji i fascynacji, ale i partnerem w działaniu.

Jednak nadmiar umaszynowania zubaża człowieka, dlatego w pobliżu kopalń, hut, fabryk wyrasta siła równoważąca – chociażby teozofia

---

<sup>19</sup> T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*. „Zwrotnica. Czasopismo. Kierunek: Sztuka Teraźniejszości” 1922, nr 2, s. 25–26, [online:] [http://rcin.org.pl/Content/31751/WA248\\_31165\\_P-II-9\\_zwrotnica-o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/31751/WA248_31165_P-II-9_zwrotnica-o.pdf) [dostęp 15.05.2017].

malarska Erwina Sówki czy fantasmagoryjne obrazy Teofila Ociepki. Jest to korekta ekspansywnej maszyny. Malarstwo – inspirowane teozofią, biblijnym obrazem, osadzone w pejzażowych realiach Śląska czy też przeniknięte życiodajną, wielobarwną i odrealnioną przyrodą z fantazyjnymi i rzeczowymi stworami – dopełnia ideę miasta przemysłowego. Artyści, należący do Grupy Janowskiej, powstałej po II wojnie światowej przy kopalni Wierzynek w Katowicach – Nikiszowcu, w swych pracach bądź to kierują się do współczesności, jak i historii, dokumentując życie mieszkańców osiedli przemysłowych, ale i kreując w jej przestrzeni odrealnione postaci i motywy; bądź odwracają się od realiów miasta, pokazując mityczne, fundamentalne spoiwo, które drzemie pod pokładami przemysłu, wypełnione fantastycznymi roślinami i zwierzętami. Przestrzeń Górnego Śląska przedstawiana jest idyllicznie i kolorowo, staje się miejscem tajemniczym i nieznanym, stanowi rewers wyzysku człowieka w warunkach „maszyny przemysłu”. Malarstwo to wydobywa metafizykę pod pokładami węgla, spustem surówki, odgłosami hal produkcyjnych, dymiącymi fabrycznymi kominami, ale i w zanurzeniu człowieka w codzienność. Można by powiedzieć, że malarstwo Sówki czy Ociepki to dizajn, który rozpoznaje swe zakorzenienie w tym, co odrealnione, idylliczne, rubaszne, ciężkie, a jednak w swej wymowie metafizyczne. Maszyna zostaje skorygowana przez mityczne skarby, bogów, paprocie, dinozaury, ale nie zostaje unieważniona, wciąż stanowi centrum doświadczenia mistycznego – w pobliżu maszyny można myśleć o bogach i fundamencie. Jednak nad rozpoznaniem mistyki maszyny i osoby góruje doznanie masy.

Upowszechnienie maszyny zostaje zespolone z odkryciem masowego człowieka. Masa to specyficzny organizm o skomplikowanej konstrukcji, który unoszony jest przez człowieka masowego, jednak go przekracza, przez co masa staje się swoistym tworem, nieustannie poszerzającym siebie, jak i wytwarzającym powiększony dostęp do szerokiej kultury – z masowymi standardami i wartościami. Maszyna jest nie tylko na wskroś nowoczesnym narzędziem pracy człowieka, w swej praktyczności i użyteczności podnoszącym komfort życia, ale go wychowuje.

Uczy form prostych i kunsztownych, jednak zawsze funkcjonalnych, powtarzalnych, będących synonimem piękna w ruchu. Może więc aspirować do przedmiotu dzieła sztuki. Industrialność nie była tylko kwestią pracy robotników, ale wchodziła na salony sztuki<sup>20</sup>, co w konsekwencji doprowadziło do rozwoju wzornictwa przemysłowego, pojawienia się motywów industrialnych w literaturze czy malarstwie. Industrialność wtopiła się w życie człowieka od wieku XVIII do lat siedemdziesiątych XX wieku, wprowadziła go w pęd, który kazał mu myśleć i działać na masową skalę w przestrzeni postindustrialnej. Uprzemysłowienie, przynoszące dizajn, wzmacniało podwyższenie statusu materialnego i cywilizacyjnego. Miasto jako miejsce przyciągało ludzi. „Maszyna przemysłu” była obietnicą lepszego życia, więc człowiek masowy znośił z pokorą trud migracji i adaptacji. „Czas maszyny” jeszcze bardziej wzmógł migracje społeczne, np. do Zagłębia Ruhry czy na Górną Śląsk. Miasto jako miejsce industrialne kusiło cywilizacyjnymi umiejętnościami i możliwościami rozwoju, kontrastującymi z powolnością terenów nieuprzemysłowionych. Wabiło awansem społecznym, systemem przywilejów i opieką socjalną (system emerytur i zasiłków chorobowych, mieszkanie o standardach wyższych niż rodzime). Masa wywalczyła masowe zdobycze, które człowieka wzmacniały. Kiedy powaga pracy ucichła, istnieje niebezpieczeństwo, że w miejscu dawnej masy ludzkiej, spojonej dyscypliną pracy, pozostanie jedynie masa rozrywkowa.

Miejsca uprzemysłowione, po tym jak ucichł dźwięk fabryk, popadają w swoistą pułapkę. Gdy działalność przemysłowa się kończy i maszyna zostaje zatrzymana, skazana na bezruch i degradację, to wtedy dokonuje się przejście do miejsca postindustrialnego. Człowiek rozsypuje się na poziomie bycia codzienności, bycia materialnego, jak i bycia intelektualnego. Kulturowy krajobraz przemysłowy powoli ulega korozji niczym maszyna zatrzymana w czasie. Radykalne i ostentacyjne odwrócenie się od „maszyny przemysłu”, powodowane kalkulacją

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 23–31.

ekonomiczną, pomijającą straty kulturowe i społeczne, zmierza w stronę odwrotu od tożsamości miejsca. Zdegradowanie maszyny do przedmiotu niechcianego i niepożądanego w przestrzeni miejskiej często jest demonstracyjnym przejściem z charakteru przemysłowego przestrzeni do przestrzeni postindustrialnej, znaczonej sektorem usług. Przejście to bywa pochopne, gdyż zmiana postindustrialna często jest zmianą płytką, doraźną, nierozpoznającą miejsca i jego tożsamości.

Centra handlowe, multiplexy rozrywki w miejscu dawnych fabryk, hut i kopalń nie są nawet erzacem „maszyny przemysłu”, są wyduszką lokowaną w substancji miasta przemysłowego. Tak opiewane przejście z sektora przemysłu do sektora usług nader często jest radykalnym odwrotem od człowieka przemysłu. Owocuje to zmianą – *Arbeitsanzug* (ubranie robocze) zostaje zastąpiony kostiumem usługowym. *Flâneur* nie zastąpi jednak człowieka przemysłu, podobnie jak i miasto nie przeobrazi się całościowo w przestrzeń galerii, bowiem silne wzajemne powiązanie maszyny i człowieka na to nie pozwala.

Człowiek przemysłu postrzega siebie z perspektywy tworzenia i uczestnictwa w istotnym procesie produkcji. Widzi siebie jako podmiot działania, wzmocniony maszyną i procesem produkcji, sektor usług zaś jawi mu się jako trywialny i pomniejszający, bo skazuje go na nieugruntowane działanie i uprzejmą służalczość wobec innych. Ma wrażenie, że jest w skansenie miasta industrialności, ale nie jest jeszcze w miejscu miasta postindustrialnego. Zakorzenie w takim miejscu nie nastąpiło, gdyż nie odwołano się do powagi maszyny i przemysłu lub zrobiono to powierzchownie. Dlatego tak istotne jest budowanie zakorzenia przez ponowny trud związania maszyny, miejsca i człowieka. Możliwe jest to tylko przez wydobywanie metafizyki miejsca. O zakorzeniu w miejscu nie świadczy zatem spektakularny dizajn, jedynie wykorzystujący budynki poprzemysłowe, gdyż często stanowi jedynie formę bez materii, która nie wspiera się tym, co istotne dla samego miejsca. To powoduje, że postindustrialność jest działaniem często powierzchownym, przychodzącym z zewnątrz, próbującym odciąć się od industrialności. Industrialność jest wartościowana w tym pobieżnym działaniu jako coś negatywnego,

od czego próbuje się uciec, by na nowo zdefiniować miasto, które nie tyle jest nawiązaniem do przemysłu, ale zerwaniem z nim. Wystawa stała prezentująca historię przemysłu i zamknięta w ramach muzeum dokumentuje tak naprawdę odejście, bo nie jest zakorzeniającym cytatem. Komunikuje: nie jesteśmy już miejscem przepełnionym hałasem pracy maszyny, znaczoną kominami fabryk i elektrowni, to jedynie forma; niewiele mamy wspólnego z maszynami.

Tymczasem figura maszyny to klucz do czytania miejsca. Maszyna głęboko wrośnięta jest w miejską przestrzeń i łatwo przez nią przedostać się do zakorzenienia przeszłości miejsca. Pamięć człowieka w miejscu postindustrialnym przez trop maszyny staje się pełniejsza. Maszyna w miejscu postindustrialnym, o ile się ją dostrzeże, zaczyna ożywiać metafizykę. Relacja maszyna – człowiek w perspektywie oddalenia nabiera właśnie wymiaru metafizycznego, staje się wartościowym otwarciem na przemysłowe *sacrum*. To, co było dla Mircei Eliadego synonimem zła, użyteczności – miasto przemysłowe, będące „amorficznym zbiorem nieskończenie wielu mniej lub bardziej neutralnych »miejsc«”<sup>21</sup>, a wraz z nim maszyna – w tym oglądzie staje się świętością. Maszyna zdaje się uświęcać przestrzeń, a właśnie gest niedostrzegania jej powagi i zamieniania w sferę rozrywki staje się dopiero gestem świeckim i wykorzeniającym. Maszyna nie prowadzi więc jedynie do myślenia o „wytwarzanych seryjnie maszynach społeczeństwa przemysłowego”<sup>22</sup>, nie przywołuje też jedynie idei nowoczesnego domu Le Corbusiera jako „maszyny do mieszkania”<sup>23</sup>. Inaczej niż chciał Eliade, ale paradoksalnie w miejscu postindustrialnym (wydobyty przez czas i oddalenie) to poprzez maszynę odbywa się uświęcenie przestrzeni i poprzez nią można na nowo uczyć się zamieszkiwania, by słać pokruszone uniwersum. Poprzez nią następuje przebicie ku sferze transcendentnej. Maszyna

<sup>21</sup> M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2008, s. 21.

<sup>22</sup> Tamże, s. 51.

<sup>23</sup> Tamże.



staje się swoistym kamieniem węgielnym, na którym postindustrialność powinna budować tożsamość. Heideggerowski postulat, by uczyć się mieszkać, znajduje tu odmienną wykładnię – nie w odwolecie od techniki, ale poprzez wydobywanie jej fundamentu. Maszyna nie stanowi profanum codzienności, jest przywołaniem zadomowienia.

W metodologicznym spojrzeniu na miasto ważne jest dostrzeżenie w nim miejsca postindustrialnego, co wyznacza horyzont badawczy, ale też programuje dystans w ocenie działań i pracy dizajnerskiej. Wydobywanie kulturowego ciężaru takiego miejsca powinno powodować dizajn, w którym nie zostaje zatracona tożsamość i fundament miejsca jako „maszyny przemysłu”. Jednakże takie spojrzenie nie powinno prowadzić do balsamowania maszyny, bo dawna fabryka czy miasto to nie eksponat muzealny czy artefakt historyczny. Punktem wyjścia jest konieczność zdefiniowania na nowo „maszyny przemysłu” przez dostrzeżenie w niej *sacrum*, zaś dizajn może być tu pomocnym narzędziem. Dizajn postindustrialny powinien sięgać do metafizyki i estetyki przemysłowej miejsca, tylko w ten sposób możliwe jest zachowanie tego, co istotne dla samego miejsca i tożsamości. Dizajn nie byłby wtedy wyrwaniem korzeni, ale jakby uzdatnianiem gleby poprzez zakorzenienie nowego w starym. Dizajn naprowadzałby na „maszynierię miejsca” i czyniłby z przestrzeni miejsce – dom.

Musimy zdawać sobie sprawę z zastanej już tkanki miejskiej, pewnych uwarunkowań społeczno-ekonomicznych i kulturowych, ale i metafizycznych. Ta refleksja skłaniałaby do wypracowania ścieżki praktyk sprzyjających rewitalizacji przestrzeni przemysłowych, tak aby praktyki przestrzenne nie oscyływały między zaniedbaniem materialnym i kulturowym a przeobrażaniem dawnych miejsc w wymyślne konstrukcje wizualne i ze wszech miar użyteczne. Tylko to powoduje, że miejsca przemysłowe są przywrócone do obiegu świadomości wspólnotowej. Następuje wtedy wyjście na szerszą skalę z projektowaniem dziedzictwa kulturowo-materialnego, które staje się wyrazistą propozycją zakorzenienia z uwagi na zespół wartości i wzorców zadomowienia. Taką inicjatywą jest chociażby szlak zabytków techniki ERIH – *European*

*Route of Industrial Heritage*<sup>24</sup>. Jego celem jest ochrona, budowanie wiedzy, pamięci i doświadczenia w przestrzeniach postindustrialnych. Na nowo zostaje tchnięty duch w „maszynę przemysłu”, co odbywa się już w nowych realiach postindustrialnych. Działania rewitalizacyjne, odbywające się za pomocą instytucji i inicjatywy prywatnej (skala miejsc przemysłowych pokazuje, że jednak prymarne jest tu działanie instytucji, która ma zaplecze finansowe i prawne), muszą czerpać z tożsamości, by nie tylko pracować nad zmianą funkcji, np. byłej kopalni w centrum usługowo-rozrywkowe w budynkach poprzemysłowych, ale by wiązać usługę, maszynę, ciężar miejsca, produkt, dizajn i tożsamość. Wydaje się, że udało się to w projektach rewitalizacyjnych kompleksu przemysłowego kopalni i koksowni Zollverein w Essen, w kopalni Guido w Zabrze czy w Galerii Szyb Wilson w Katowicach.

Ugruntowany kulturowo i metafizycznie dizajn może sprzyjać przekształcaniu miejsca przemysłowego w postindustrialne, może prowadzić do zakorzenienia i rewitalizacji miejsca. Jest to przedsięwzięcie mozolne, ale wykonalne. Jednak otwarcie dizajnu na budowanie przestrzeni mentalnej wymaga zwrotu metafizycznego. Jeśli to się stanie, to powiązanie tożsamości miejsca przemysłowego z nowym/starym miejscem postindustrialnym jest w stanie oddziaływać na człowieka. Oswaja go ze zmianą. Działania dizajnerskie zatem nie mogą być tylko dodatkiem, ale mają współtworzyć efekt ponownego zakorzenienia. Zachowanie tożsamości miejsca i pamięci o nim zależy od mieszkańców i od budowania ich więzi z „maszyną przemysłu”, a dizajn powinien w tym uczestniczyć. Przejście od dizajnu do zakorzenienia jest powtórzeniem, ale i odkształceniem tego, co było, jest zwrotem do „maszyny przemysłu”, poprzez którą przedostajemy się do dziedzictwa kulturowego i idei zadowolenia. Człowiek w tych działaniach nie pozostaje elementem odziedziczonym i dodanym, ale jest aktywnym uczestnikiem transformacji postindustrialnej i opiekunem „maszyny przemysłu”.

---

<sup>24</sup> Zob. [online:] <http://www.erih.net> [dostęp 15.06.2017].



**Maria Popczyk**

## **Sztuka miejsca**

Nieczynne kopalnie i huty, rozległe tereny po koksowniach – to spadek po realizacji utopii, która wszystkim w nią zaangażowanym miała przynieść nowy ład i szczęście. Ekonomiczne prosperity Detroit, Manchesteru, Zagłębia Ruhry – i w dwuznacznym sensie Nowej Huty – zakończyło się definitywnie. Na zniszczenie wydane zostały rozległe tereny jałowej ziemi, budowle straciły jakiekolwiek przeznaczenie, a historie ludzi dramatycznie zmieniły bieg. W Polsce tereny postindustrialne są wspomnieniem po gospodarce komunistycznej i ściśle wiążą się z upadkiem komunistycznego państwa, dlatego agonia przemysłu ciężkiego ma tu specyficzną wymowę. Podobnie jednak jak w świecie Zachodu, należy do paradygmatu postępu, wykorzenienia i eksploatacji.

Chociaż ruiny postindustrialne są tym, co najbardziej w swojej spektakularności przykuwa uwagę, to problem dewastacji miejsc jest daleko szerszy. Podobnych do nich, tak samo toczonych rozkładem, opuszczonych budowli często nieopodal centrów miast, jest wiele, one powstają z podobnych przyczyn. Obecność ruin w pobliżu i na obrzeżach miejsc życia, jak i doświadczenie zniszczalności świata niedawno jeszcze tętniącego życiem, rodzi potrzebę intelektualnego rozliczenia etapu już zamkniętego (ery przemysłu), ale również refleksję nad degradacją

miejsc w ogóle. Skłania to do przemyślenia starych kategorii: powracają wątki śmierci, pamięci, historii, ruiny, nostalgii, tym razem uzyskują jednak całkowicie inną wykładnię, niż na początku ery przemysłu, gdy romantycy opisywali ruiny Rzymu. Równolegle do tego badawczego i artystycznego traktu, ważną pozycję zajmują dyskursy zadomowienia oraz inicjatywy tworzenia autentycznych miejsc, odzyskiwania ich dla miejskiego życia. Aktywność wielu środowisk: architektów i artystów, kulturoznawców i ekonomistów, skierowana jest ku nadaniu tym terenom charakteru miejsca, przywróceniu ich życiu wspólnotowemu – takiemu, jak pojmujemy je dzisiaj. Teoretyczny namysł, badania i zakrojone na szeroką skalę działania pod hasłem „kreatywne miasto” zmieniają obraz poprzemysłowych miast. Zainteresowanie miejscem pojętym jako zadomowienie posiada jeszcze inne źródło, wynika z rozczarowania architektonicznymi wizjami i realizacjami modernistów, nie ziściły się bowiem prognozy etycznego oddziaływania formy, nastania ładu moralnego i komfortowego życia, jakie zapowiadali. Rozpoznanie kryzysu zadomowienia w porządku społecznym<sup>1</sup>, jak również namysł teoretyków architektury i architektów nad sztuką budowania jako zadomowienia<sup>2</sup> tworzy szeroki kontekst dla dyskusji o miejscu. Arnold Berleant, rzecznik tworzenia środowiska angażującego cieleśnie uczestników, przekonuje, iż silne pragnienie prawdziwego domu, diagnozowane przez badaczy wielu dziedzin, wynika z dyskomfortu życia w sterylnych, anonimowych i stechnicyzowanych przestrzeniach miejskich<sup>3</sup>.

Przywołane tutaj wątki – istnienie ruin postindustrialnych, opuszczonych miejsc, jak również nie-miejsc, w sercu zamieszkiwania oraz powoływanie do życia nowych miejsc współbicia – nie posiadają jednej przyczyny i wspólnej płaszczyzny odniesienia. Skłaniają jednak do refleksji nad przeformułowaniem prymarnych wymiarów zadomowienia

<sup>1</sup> P. L. Berger, B. Berger, H. Kellner, *The Homeless Mind: Modernization and Consciousness*, New York: Vintage Books 1974.

<sup>2</sup> Ch. Norberg-Schulz, *The Concept of Dwelling*, New York: Electa/Rizzoli 1985.

<sup>3</sup> A. Berleant, *Aesthetic in Place*, in: *Constructing Place: Mind and the Matter of Place-Making*, red. S. Menin, London & New York: Routledge 2005, s. 41.

w czasach rozproszenia sensu i płynnej tożsamości. Patrzymy na nie-daleką przeszłość z perspektywy naszych doświadczeń, rozumiemy, że zadowienie jest relacyjne i stopniowalne, zorientowane na teraźniejszość, ale umocowane w tym, co trwałe i tradycyjne. W intymnej bliskości przechowuje ono przeszłość sprasowaną w jej materialnych i niematerialnych przejawach. Jest zadowienie umiejscowione, przestrzenno-czasowe i kontekstowe, nie istnieje uniwersalna, zawsze sprawdzona na nie recepta, ono rodzi się wraz z praktykami wspólnotowego życia, dlatego podlega wygaśnięciu, śmierci, odrodzone przyjmuje już inną postać. Jest życiem miejsca, jego witalnością utrzymywaną przez wspólnotę bliskich sobie ludzi. Ta bliskość rytmów życia, relacja rzeczy nowych i starych, przywracanie harmonii i otwarcie na inność jest lepszym zadowieniem. Jego paradoksem jest stałość w zmienności, taka stałość miejsca stanowi *sacrum* zadowienia. Jednak ono samo jest nadal problemem otwartym i niejednoznacznym: dla jednych stanowi przeszłość nie do odzyskania, dla innych – możliwość do podjęcia. Punktem zapalnym jest odpowiedź na pytania: czy obszary przemysłowe były miejscem, czy były zadowieniem, czy nowoczesność – w jakimś nowym, nietradycyjnym sensie – wypracowała formy zadowienia? Gdy świetność przemysłu ciężkiego minęła, a jego monstrualne budowle stały się ruinami, wygasła przeszłością, co oznacza ponowne włączenie ich w rytm życia wspólnot, społeczności, w jakim sensie stają się miejscami dzisiaj? Jakie formy przybiera włączanie ich do nurtu dzisiejszego życia i jakie cele realizują? Co zostaje zapamiętane, a co skrywa zapomnienie?

Chciałabym podjąć i rozwinąć problematykę terenów postindustrialnych w dwugłosie, który oscyluje między przekonaniem o niemożności zbudowania miejsca a pragnieniem zadowienia, między rozpadem miejsc a ich zakładaniem. Obydwa podejścia są realizowane w estetyce ruiny oraz estetyce miejsca jako zadowienia – są to dwa sposoby, w jakich uobecnia się estetyczna racjonalność późnej nowoczesności.

Zależność między rozpadem miejsca i jego budowaniem jako ponownym zadowieniem zapoczątkowane w myśli nowożytnej stanie

się z czasem jedną z idei nowoczesności racjonalnej i estetycznej, idei zaczynania od nowa oraz krytyki tego, co dawne, wobec którego określa się nowoczesność. Pouczenie Kartezjusza o tym, jak budować miasto, jest w tym względzie paradygmatyczne: wedle filozofa stare miasta o nieregularnej, tradycyjnej zabudowie nie nadają się do przebudowy, natomiast gdy chce się wznieść nowe miasto według przemyślanego projektu, należy je budować od podstaw: „[...] trudno jest stworzyć coś doskonałego, opracowując tylko dzieła innych” – pisze<sup>4</sup>. Przeszłych pomysłów zadomowienia nie można ulepszyć, zmodyfikować, należy je odrzucić. Nowe miejsca natomiast, przeznaczone dla współczesnego człowieka, winny być stawiane na gruzach starych. Na ten przepis budowania patrzemy z perspektywy seryjnych osiedli stylu międzynarodowego rozsianych po całym świecie oraz na ich symboliczny koniec, jakim było zburzenie osiedla Pruitt-Igoue. Sprawdza się konstatacja Waltera Benjamina o dwuznacznym charakterze dokumentów kultury, które świadczą o jej wielkości, ale są zarazem dokumentami przemocy (barbarzyństwa)<sup>5</sup>. Do nowoczesności (modernizm technologiczny), tak niechętniej tradycji i budującej własną wizję ładu, przynależy mechanizm destrukcji produkującej ruiny, by powołać do życia nowe, aktualne. Odbywa się to poprzez formułowanie wewnętrznych zasad dotyczących toczących się w nim przemian, nie bez twórczego wykorzystania bogatej przeszłości głęboko zmodyfikowanej.

Cywilizacja naukowo-techniczna realizuje idee postępu poprzez wykorzenienie ludzi, przyrody i rzeczy z ich pierwotnego miejsca. Innowacyjność będąca jakościową miarą postępu zastępuje stare formy aktualnie nowymi, ale tym samym przyspiesza starzenie własnych wytworów. Ten dynamiczny proces permanentnie przekształca otoczenie i wymusza zmiany form życia. Doświadczenie czasu i przestrzeni

<sup>4</sup> R. Descartes, *Rozprawa o metodzie. Właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w nauce*, przeł. W. Wojciechowska, Warszawa: PWN 1988, s. 15.

<sup>5</sup> W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, w: tegoż, *Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1996, s. 417.

dokonywane nie za pośrednictwem miejsca, jak w czasie przednowoczesnym<sup>6</sup>, ale przez ich mobilne zestawianie w dowolne konfiguracje, gdyż rzeczy – towary i dzieła sztuki – zostają pozbawione swojego miejsca. Odrzucenie tradycyjnych rozwiązań w sposobach życia, charakterze pracy oraz modelu człowieka w kontekście przemian, jakie pociąga za sobą uprzemysłowienie, inicjuje potrzebę radzenia sobie z tym, co stare, dla czego nie ma już miejsca w tym, co zmieniające się, ale również zmusza do podejmowanej na nowo adaptacji. Z tego względu zostają wypracowane odmienne i niezależne kierunki zdomowienia starego przez racjonalizację i estetyzację przeszłości oraz zdomowienia w nowym i innowacyjnym przez konceptualizację teraźniejszości, oba typy zdomowienia stanowią skrzydła tego samego procesu modernizacji. Człowiek nowoczesny stoi zatem zwrócony nostalgicznie w stronę ruin przeszłości i zarazem twórczo angażuje się w teraźniejszość. Te kiedyś separowane aktywności wraz z rozwojem nowych technologii – się przenikają. Muzeum to instytucja powołana przez nowoczesność do zachowywania szczątków przeszłości. Dzieła sztuki w muzeach sztuki, a szkielety wymarłych zwierząt w muzeach historii naturalnej zostają zdomowione naukowo i instytucjonalnie. Zostają pozbawione obcości, jaką nabyły za sprawą dekontekstualizacji, i wprowadzone do systemu klasyfikacyjnego, a także przez atrakcyjną wizualnie prezentację tego zabiegu. Neutralizacja tradycji jest zorganizowaną instytucjonalnie formą zapomnienia o niej, w taki jednak sposób, że dokonuje się przez przypomnienie, jak odnotuje Odo Marquard, trzeba dodać konstruowane przypomnienie. Dobór eksponatów legitymizuje opowieść o etapach rozwoju sztuki (przyrody), a wybitne dzieła poświadczają jej prawdziwość. W muzeum spotyka się prawda empirycznej nauki z idealistyczną estetyką kontemplacji, bowiem materialne szczątki przeszłości stanowią jedynie etap mający doprowadzić patrzącego do pozazmysłowej dziedziny, do której dostęp

---

<sup>6</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późniejszej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa: PWN 2001, s. 23–26.

daje refleksja i bezinteresowny zachwyt. Maszyny uzyskują pozycję obiektu muzealnego w epoce postindustrialnej.

W opisie doświadczenia Rzymu Georg Simmel pokazuje, jak różnorodne fragmenty miasta nieprzystające do siebie, pochodzące z różnych epok i będące świadectwem jego rozkwitu i upadku składają się na jedność zjawiska estetycznego, obrazu. To w nim odsłania się piękno<sup>7</sup>. Rzym stawia człowieka wobec ponadczasowych wartości, dostarcza poczucia trwałości ponad katastrofami historii. Z opisu tchnie przekonanie o duchowej przynależności wszystkich miejsc-miast do siebie oraz ich relacyjności względem Rzymu. Dzięki temu podmiot ma poczucie, że dotyka źródeł kultury, swojej ojczyzny tak wewnętrznej, jak i zewnętrznej, odzyskuje poczucie sensu i wyższego porządku. Nie tyle przez fizyczne formy, ale dlatego że ich nagromadzenie i bogactwo przeprowadza świadomość w sferę wartości duchowych. Wykształcenie spojrzenia wolnego od praktycznych odniesień, spojrzenia będącego zachwytem zostaje w nowoczesności związane z ekspozycyjnością miejsc takich, jak zabytkowe miasta, pomniki, kształtowana przyroda, ruiny. Uzyskują one określone terytoria i praktyki. Tak jak eksponaty w muzeach, ruiny są autonomicznymi obiektami, nie odsyłają do życia. Stają się wehikułami treści zaspakajających potrzeby emocjonalne i poznawcze: scalają podzielony podmiot, ukazują ciągłość zjawisk na pozór oddalonych, stanowią wykładnię procesów historycznych i politycznych idei. Zadomowienie w duchowej ojczyźnie wartości, jakiego doświadcza obserwator w medium estetycznym dokonuje się w spojrzeniu na stary Rzym. Dzielnice nowoczesnego miasta, architektura modernistycznych osiedli z powodu swej brzydoty zostają wyłączone z tego obrazu<sup>8</sup>. I jest to znamienne wykluczenie. Zwrócenie ku przeszłości stanowi dla modernizmu odrębną dziedzinę namysłu teoretycznego, do którego przynależą określone praktyki oraz stany emocjonalne, odmienną od tego wszystkiego, co składa się na teraźniejszość.

<sup>7</sup> G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa 2006, s. 59–60.

<sup>8</sup> Tamże.



Rzeczywistość zmieniania przez technikę i przemysł wyzwala procesy adaptacji do warunków życia poddanego transformacji – i temu chce sprostać urbanistyka i architektura. Zasadnicze przemiany w XIX oraz w pierwszej połowie XX wieku dokonują się przez zakrojoną na szeroką skalę modernizację miast, w których przemysł stanowił podstawę, a także koncepcje nowych miast *stricte* przemysłowych. W obu przypadkach nawiązanie do tradycji budowania, sięganie po reprezentacyjne style historyczne przeplatają się z wprowadzeniem funkcjonalizmu. Na Śląsku pruscy arystokraci oraz przemysłowcy przebudowują i wznoszą reprezentacyjne pałace i rezydencje projektowane przez wybitnych architektów, nawiązujące do stylistyki budowli dawnych: na przykład gotyku (pałac w Miechowicach i Nakle) czy renesansu (pałac w Świerklańcu i Pszczynie)<sup>9</sup>. Rezydencje rozsiane po całym pruskim Śląsku niemal sąsiadują z hutami i kopalniami. W obrębie praktyk budowania mieszkaniowego wskazać można wiele nurtów i teorii zadowolenia, obok funkcjonalizmu Waltera Gropusa, osiedla Wolfa w Zabrze funkcjonowały inne nurty projektowania i tak *Heimatstil* propagowany przez narodowy socjalizm dla swych politycznych idei preferował formy klasyczne, domostwo dla osadników niemieckich miało być: „piękne pod względem formy i solidne, jasne, przewiewne i swojskie”<sup>10</sup>. Jednakże do modernizacji miast władze zarówno Prus, jak II Rzeczypospolitej, wybrały styl nieobciążony tradycją: w Zabrze i Bytomiu powstają nowoczesne założenia miejskie projektu, zaś w Katowicach realizowana jest modernistyczna wizja miasta. Ten szczególnie czas transformacji trafnie diagnozuje Walter Benjamin, kiedy rejestruje nostalgiczne zwrócenie ku przeszłości realizowane w historycznym kostiumie architektury, przy jednoczesnej próbie zadowolenia w technicznej rzeczywistości przez

<sup>9</sup> Szeroko o pałacach patrz: I. Kozina, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850–1914*, Katowice: Muzeum Śląskie 2001.

<sup>10</sup> Za: I. Kozina, *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763–1955*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2005, s. 183, tam też obszernie o ideach budownictwa mieszkaniowego na Śląsku oraz ich realizacji, s. 141–205.

scesję oraz brutalne pozbawienie mieszkania odniesień do tradycji przez architektów modernistów.

Potrzeba posiadania mieszkania ma, wedle Benjamina, źródła biologiczne, jest dążeniem do stworzenia powłoki będącej surogatem matczynego łona. Z pierwotnej potrzeby wyłaniają się jednak odmienne warianty zamieszkiwania, domostwa, o których decyduje mit mający wyjaśnić rzeczywistość (religia, nauka, ideologia). Benjamin nie mówi, czym jest zadomowienie jako takie i nie określa ontologicznych warunków fundujących budowanie, jak to czyni Martin Heidegger. Nie odwołuje się też do transcendentalnej dyspozycji człowieka, co znajdujemy z kolei u Gastona Bachelarda. Nie interesują Benjamina ponadhistoryczne przestrzenne wymiary domu i mieszkania, tak wnikliwie przedstawione przez Otto Friedricha Bollnowa. Jest rzeczą interesującą, że rozważania o mieszkaniu prowadzi w odniesieniu do wnętrza mieszczańskiego domu, ale jednocześnie do wnętrza miasta jako mieszkania, jak to czytamy w *Arkad Project*. W obu przypadkach dochodzi do zderzenia kruchej materialności rzeczy starych i dawnej sztuki z nową materialnością – tak rzeczy, jak i sztuki. Tak jak dom jest schronieniem dla osoby prywatnej, tak muzea, ulice stają się mieszkaniem dla zbiorowości. W namyśle nad mieszkaniem Bollnow zauważa, że: „Sposób, w jaki człowiek mieszka w swoim domu, nazywa się zamieszkiwaniem”<sup>11</sup>. Materialistyczne podejście Benjamina skłania go do zainteresowania sposobami mieszkania-życia w kontekście gospodarki towarowej, masowości sztuki i destrukcji percepcji, doświadczenia. Zachowanie związku z tradycją, nawiązanie do niej lub przeciwnie – jej odrzucenie, jest sprawą praktyki. Jak pisze: „Być może ciągłość tradycji jest pozorem. Jeśli tak, to właśnie trwałość tego pozoru trwałości ustanawia ciągłość tradycji”<sup>12</sup>. A ścieranie się sił konserwatywnych oraz

<sup>11</sup> O. F. Bollnow, *Human Space*, przeł. H. Shuttleworth, London: Hyphen Press 2011, s. 121.

<sup>12</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2005, s. 536.

destrukcji zapoczątkowanej przez myśl Kartezjusza<sup>13</sup> usytuowane jest w samym środku domostwa, jest ścieraniem się odmiennych mitów, wizji przeszłości i stosunku do przyszłości. W charakterystyce mieszkania i jego odmian, jaką poczynił Benjamin, przyglądając się nie bez obaw rewolucji przemysłowej i politycznej, dostrzec można powracające motywy obecne również w erze postindustrialnej oraz rewolucji digitalizacji.

Pierwszym odruchem reakcji na gwałtowne zmiany jest izolacja, silne pragnienie powłoki, która wedle Benjamin'a przyjmuje postać szczelnego futerału, „skorupy”, szkatułki z precyzyjnie ułożonymi sprzętami. Jest to miejsce dla *Etui-Menschen*, mieszczaństwa, które kultuluje apollinijską harmonię, historię i przodków<sup>14</sup>. Człowiek prywatny chce odgrodzić się od spraw świata zewnętrznego, od kantoru i ruchów społecznych. Izolacja i zamknięcie we wnętrzach domu wypełnionego luksusowymi przedmiotami tworzy atmosferę odrealnioną – o rezydencjach Benjamin napisze, że broniły „mistyczno-nihilistycznej ekspresji, tego, co przekazane tradycją, »przestarzałe«,” a co zostaje nazwane czystością stylu i smakiem<sup>15</sup>. Wnętrze mieszkalne człowieka prywatnego staje się „przytuliskiem dla sztuki”<sup>16</sup>, za jej sprawą przenosi się w marzeniu w lepszy świat, w ten sposób wydostaje się poza czas teraźniejszy, czas zegarowy poddany maszynowej rytmice (tak dobrze opisanej przez Simmela), czas, który stał się homogeniczny i pusty, zamknięty na doświadczenie wieczności, czy oczekiwanie na Mesjasza, czas zdesakralizowany. Sen na jawie o lepszym, przeszłym świecie jest możliwy dzięki śladom – śladom spojrzeń i dotyków pozostawionych na przedmiotach. Atmosfera snu staje jednakże się formą ucieczki: „Jest

<sup>13</sup> Andrew Benjamin pisze o metafizyce destrukcji w *Policing the Body. Descartes and the Architecture of Change*, w: *Architecture and Revolution. Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*, red. N. Leach, London & New York: Routledge 1999, s. 83.

<sup>14</sup> W. Benjamin, *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, przeł. E. Jephcott, New York: Schocken Books, s. 301–302.

<sup>15</sup> Tenże, *Pasaże*, dz. cyt., s. 247.

<sup>16</sup> Tamże, s. 969.

to śnienie o tym, że się nie śpi<sup>17</sup>. Za surrealistami Benjamin rozciąga sytuację snu na jawę, śni i człowiek prywatny, i zbiorowość, gdy wyraża siebie w sposobach bycia, urządzaniu wnętrz mieszkalnych, budowaniu domu. Nieuświadomione tęsknoty i popędy wypełniają treścią te sny, „różne formy architektury, mody, a nawet pogody; wszystkie te rzeczy są wewnątrz zbiorowości”, są jak obrazy senne<sup>18</sup>.

Dwuznaczną rolę w tworzeniu wnętrza spełnia *Art Nouveau*: wzmacnia indywidualizm mieszkańca, „Secesja mobilizuje wszystkie rezerwy życia wewnętrznego”, by odgrodzić się i schronić przed „uzbrojonemu w technikę otoczeniu”<sup>19</sup>. Ale jednocześnie jest jego zagładą. Charakterystyczna miękka linia roślinnego ornamentu staje się wizualnym kodem rozpoznawalnym zarówno w architekturze, jak i w przedmiotach codziennego użytku; w reklamie staje się sztuką masową, a tym samym niszczy hierarchie stylów, łamie bariery odizolowania i w efekcie przyczynia się do zniszczenia mieszkania w dawnym sensie – „Najsilniejszy cios idei »skorupy« zadała *Art Nouveau*”<sup>20</sup>. Secesja jest stylem granicznym, stylem przełomu, trwa zaledwie 30 lat, ale obejmuje aktywnością twórczą wszystkie dziedziny życia. Jest pierwszym stylem nowoczesnym, gdyż zrywa z tradycją stylistyczną przeszłości oraz autonomią gatunków artystycznych. Artyści – za Williamem Morrisem – podnoszą do rangi sztuki rzemiosło, by tym samym zespolić życie codzienne z techniką, piękno z funkcjonalizmem<sup>21</sup>. Rozszerzony zostaje zakres tego, co artystyczne: Morris proponował wprowadzenie ornamentu w fabrycznych jadalniach i czytelnich. Ornament w halach fabrycznych podkreślał konstrukcję i zmiękczał surowość wnętrza. Dla Benjamina

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 436.

<sup>18</sup> Tamże, s. 433.

<sup>19</sup> W. Benjamin, *Anioł historii*, dz. cyt., s. 326–327.

<sup>20</sup> Tenże, *Pasaże*, dz. cyt., s. 251.

<sup>21</sup> Dla Morrisa, utopijnego socjalisty, fabryka ma łączyć pracę, naukę i piękno, nie istnieje funkcjonalizm bez piękna pojętego jako ornament. Patrz: S. Luckman, *Locating Cultural Work. The Politics and Poetics of Rural, Regional and Remote Creativity*, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan 2012, s. 153.

roślinne dekoracje na konstrukcjach stalowych są jednak nieskuteczną próbą odzyskania ich dla sztuki pojętej jako projekt wizualny. Przyczyna porażki pojednania sztuki z przemysłem leży wedle autora *Pasaży* w tym, że artystyczność i zmysłowy urok secesyjnych form nie dopuszcza do głosu tkwiącej immanentnie w technice i przemyśle brutalności, niszczycielskiej siły. Wskazuje on na drastyczną sprzeczność między wnętrzem domu a dynamicznie przekształcaną rzeczywistością poza nim. Ta sprzeczność jest konfliktem będącym zapowiedzą upadku, przyszłej ruiny mieszczaństwa. Wątek ten podejmie Lyotard – wyszydzi fasadową iluzję-obraz domowego ciepła.

Dom i muzeum, w świetle poglądów Benjamina, nie kompensują utraty minionego świata: są wyrazem produktywnej siły budującej iluzyjny świat pozoru i snu, zasłaniają, tuszują, a właściwie spychają świadomość zagrożenia, jakie drzemie w technice. Organizowanie scenerii snu na masową skalę dokonuje się w przestrzeni miejskiej, gdzie realizowane są sny zbiorowości: „Domy ze snu całej zbiorowości: pasaże, ogrody zimowe, panoramy, fabryki, gabinety figur woskowych, kasyna, dworce”<sup>22</sup>. Ucieleśnione sny podtrzymują fetysz, jakim jest uznanie twórczej egzystencji wolnej od przymusu i kontroli za najwyższą wartość. Jednakże utrzymywanie idei twórczej egzystencji, w sensie, jaki określali artyści romantycy i Kant, nie zadawawia człowieka w nowoczesności, a jedynie sprzyja konsumpcji.

Rewolucja przemysłowa rodzi natomiast nowy humanizm, radykalny – jak go nazwie Benjamin. Jego wzorem jest praca: „praca polityczna i techniczna – zna brud i odpady, ingeruje niszcząco w tworzywo, zużywa to, co zrobiono. [...] Solidaryzuje się nie ze smukłą jodłą, lecz z heblem, który ją ściera, nie z szlachetną rudą, ale z piecem hutniczym, który ją oczyszcza”<sup>23</sup>. Jest to „człowieczeństwo, które sprawdza się w niszczeniu”<sup>24</sup>. Benjamin cytuje Adolfa Loosa: „Skoro praca ludzka

<sup>22</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 450 i n.

<sup>23</sup> Tenże, *Anioł historii*, dz. cyt., s. 160.

<sup>24</sup> Tamże.

polega tylko na zniszczeniu, to jest to praca rzeczywiście ludzka, naturalna, szlachetna”<sup>25</sup>. W tym duchu wyrasta nowa wizja zamieszkiwania i domu: „Wiek XX ze swą porowatością, przeźroczystością, z predylekcją do naturalnego światła i wolnego powietrza położył kres mieszkaniu w dawnym sensie”<sup>26</sup>. Oczyszczone z nadmiaru sprzętów i prześwietlone wnętrze domu odpowiada postawie nagiego człowieka, o jakim pisał Le Corbusier. Kubiczne formy są represyjne i oczyszczające, uwalniają mieszkańców od poczucia atawistycznej potrzeby bezpiecznego miejsca, nie dają schronienia i nie strzegą prywatności. Okazuje się, że zadowolenie w nowoczesności technicznej dokonuje się za cenę utraty korzeni, przez odrzucenie ochronnej powłoki i otwarcie przestrzeni dla egzystencji w stanie przejścia, tranzytu: „rzeczywisty punkt ciężkości przestrzeni życiowej przenosi się do biura”, czy, jak czytamy w innym miejscu, do hotelu<sup>27</sup>. Puryzm i transparencja nowej architektury nie są wyłącznie znakiem nowych czasów, owego heroicznego połączenia mieszkania i techniki, ale towarzyszą powołaniu do życia nowego typu społeczności. W zapiskach Benjamina z pobytu w Moskwie czytamy: „Bolszewizm znosił prywatne życie”<sup>28</sup>. Destrukcja jest wpisana w ustanawianie nowej rzeczywistości, na sposób rewolucyjny posiada więc charakter puryfikacyjny. Zamknięcie w prywatności domu jest wyrazem niezrozumienia dokonujących się przemian i daremnym trudem pielęgnowania romantycznej wizji sztuki jako indywidualnej kreacji. Jednakże wizja domu ze szkła i stali odzierającego człowieka z intymności, wiecznych wartości i tajemnicy<sup>29</sup> przynosi nie rozwiązanie, a polityczne barbarzyństwo.

Sposób zadomowienia w nowoczesności, jaki proponowali puryści i architektki Bauhausu, polegał na radykalnym przełożeniu rewolucji

---

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 251.

<sup>27</sup> Tamże, s. 40, 251.

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Reflections*, dz. cyt., s. 108.

<sup>29</sup> J. J. McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, London: Cornell University 1993, s. 2.

przemysłowej na architekturę społecznie zaangażowaną – Le Corbusier sformułował to w zdaniu „architektura albo rewolucja”. Kubiczne formy – standardowe i powtarzalne, sterylne przestrzenie, nowe materiały: beton, szkło i stal, określiły język nowej definicji domu-mieszkania. Forma architektoniczna miała odpowiadać technicyzacji życia, proste bryły domów i hale fabryk stanowiły odpowiednik wizualny, rodzaj decorum dla samochodu, samolotu, parowca<sup>30</sup>. Kubiczne białe mieszkania są budowane dla idealnego człowieka, postaci heroicznej, samotnej i krytycznej, Le Corbusier określa go mianem nagiego człowieka, „żyje w zwykłych warunkach [...] Nie wielbi fetyszów. [...] Jeśli chce się uczyć, to znaczy, że chce się zbroić. Wyposażyć do walki z zadaniami, które stawia mu dzień dzisiejszy”<sup>31</sup>. Z kolei Mies van der Rohe zaproponował neutralne wnętrza o płynnej przestrzeni najbardziej odpowiadające wymogom czasów, w których trudno przewidzieć, co przyniosą zmiany technologiczne oraz jakie potrzeby mieszkańców miast trzeba będzie zaspokoić. Masowe budownictwo nie tylko miało zaspokoić potrzeby mieszkaniowe i dostosować życie w nich do wymogów współczesności, ale również kształtowało nowy sposób życia, nowy typ społeczeństwa. Funkcjonalizm hal fabrycznych i mieszkań oraz absolutyzacja formy stają się narzędziem wprowadzającym człowieka do życia w rzeczywistości technicznej. Zachowanie związku z tradycją w muzealnym przechowywaniu twórców przeszłości, w eklektyzmie architektury reprezentacyjnej jest u podstaw dotknięte rozstaniem z przeszłością. Zakorzenie w tradycji traci pozycję stałej wartości, obecnej, zaś o formie zadomowienia decyduje technika, a nie autorytet. Architekci moderny są świadomi dokonujących się przeobrażeń, których elementem jest destrukcja dawnego świata. Ich projekty są radykalne. Za przykład niech posłuży Teo van Doesburg, który nie bierze pod uwagę psychologicznego poczucia bezpieczeństwa, jakie daje Europejczykowi budowla o stabilnej bryle

<sup>30</sup> Le Corbusier, *W stronę architektury*, przeł. A. Leśniak, Warszawa: Centrum Architektury 2012, s. 70.

<sup>31</sup> Za: Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. M. Biegańska, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1982, s. 85.

mocno osadzonej w podłożu. Napisze z entuzjazmem: „Dom uwolnił się od ziemi, dach otrzymał formy otwarte”<sup>32</sup>.

Destrukcja stanowi zaplanowany element modernizacji, jak w przypadku wyburzeń Haussmana w Paryżu. Benjamin notuje zapiski Theophile’a Gautiera na temat ruin tego miasta: porównał on Paryż do akwafort Piranesiego<sup>33</sup>. Oddziaływanie destrukcji ma rozległy zasięg, destrukcja percepcji dotyka wszystkich<sup>34</sup>. We wczesnych pismach Benjamin dokonuje istotnego odróżnienia i interpretacji dwóch pojęć: doświadczenia [*Erfahrung*] i przeżycia [*Erlebnis*]. Pierwsze jest zdolnością jednostki do scalania różnych elementów (zmysłowości, zdarzeń i informacji) w jedno doświadczenie i odnajdywania przez nią na tej drodze swojego miejsca w perspektywie tradycji<sup>35</sup>. Natomiast przeżycie [*Erlebnis*] ma Nietzscheańskie źródła, jest sensualnym doznaniem przełotnych chwil, obrazów, a nie narracji, jest zanurzeniem w teraźniejszości. Rzeczywistość w przeżyciu jawi się jako fragmentaryczna, nieciągła i niestabilna, nie można jej wypowiedzieć w języku tradycji, doświadcza się jej jako montażu chwil, a w sensie semantycznym jako alegorii. Człowiek nie jest zdolny doświadczyć ciągłości i trwania, a niezborne fragmenty świata nie dają się skryształizować w jakiś całościowy obraz. Destrukcja doświadczenia pozostawia człowieka sam na sam z przeżyciem, czyniąc go przez to samotnym i wyalienowanym. Przestrzenie snu: muzea, pasaży i fabryki zorganizowane są tak, by zneutralizować poczucie zagrożenia, ale równocześnie są obszarami, w których praca doświadczenia jest osłabiona, dominuje przeżycie jako stan rozproszenia. Entuzjaści muzeum przekonują, iż to właśnie ono jest

<sup>32</sup> Za: Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Warszawa 1987, s. 118.

<sup>33</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 125.

<sup>34</sup> O pozytywnym i negatywnym aspekcie destrukcji patrz H. Eiland, *Reception in Distraction* in: *Walter Benjamin and Art*, red. A. Benjamin, London & New York: Continuum 2005, s. 7 i n.

<sup>35</sup> Bezpośrednie odniesienie do transcendentalizmu Kanta, w *Erfahrung* podmiot potrafi wiedzę zawrzeć w języku, wiedza naukowa (jej podstawą jest matematyka) zostaje odseparowana od zmysłowości.



jedynym miejscem wolnym od chaosu codziennych zdarzeń, gdzie człowiek w skupieniu, powadze i ciszy obcuje z historią. Simmel o kontemplacji pejzażu napisze, iż dzięki nastrojowi następuje scalenie podmiotu, „Ja jest całością”<sup>36</sup>. To właśnie w muzeum sztuki człowiek nowoczesny odbudowuje swoją tożsamość. Natomiast dla Benjamina malarstwo i kontemplacja są w stanie kryzysu, masowa reprodukcja techniczna zmienia charakter percepcji i wydzielanie autonomicznych miejsc dla sztuki jest nieskuteczne. Natomiast wystawy światowe prezentujące osiągnięcia techniki zorganizowane są jako miejsce rozrywki, gwaru i zabawy<sup>37</sup>.

Otóż charakter rzeczywistości poddanej zniszczeniu najpełniej oddaje sztuka awangardowa, która swoją destrukcyjną naturę zawdzięcza technicznym zasadom, jakie przyjęła za własne sposoby działania. Taki jest film, sztuka maszynowa oddającą najpełniej charakter zmian. Film dokonuje ruiny rzeczywistości, gdyż kawałkuje ją w sekundowe obrazy, rozciąga w czasie, powiększa i zmniejsza. Obrazy filmowe wnikają w świadomość widza jak pociski, wywołując szok, wzmacniają rozproszenie<sup>38</sup>. Nowy, masowy odbiór sztuki koresponduje z doznaniem mieszkańca miasta, przechodnia atakowanego przez wielość podniet zmysłowych. Zderzenie z tłumem rodzi lęk i szokuje, pojedynczy człowiek jest podporządkowany ludzkiej masie, jest przez nią niesiony – takie same doznania są udziałem robotnika podporządkowanego rytmice maszyny<sup>39</sup>. Sztuka filmowa, poruszający się miejski tłum, praca robotnika są wyznaczone przez rytmikę maszyny, ta zaś wyrwa człowieka z poczucia ciągłości, doprowadza do szoku. Zamieszkiwanie

<sup>36</sup> G. Simmel, *Mosti drzwi*, dz. cyt., s. 305.

<sup>37</sup> P. Greenhalgh, *Education, Entertainment and Politics: Lessons from the Great International Exhibitions*, w: *The New Museology*, red. P. Vergo, London: Reaktion Books 1989, s. 82–87.

<sup>38</sup> W. Benajmin, *Illuminations*, przeł. H. Zohn, London: Fontana Press 1992, p. 227–233.

<sup>39</sup> Tamże, s. 170–172. „Przeżycie szoku przechodnia w tłumie koresponduje z tym, co robotnik przeżywa przy maszynie”, tamże, s. 173.

jest niepełne, nie buduje zadowolenia, gdyż scalające doświadczenie jest stale i ze wszystkich stron rozbijane przez przeżycia. Tym, kto zamieszkuje te przestrzenie dane w ulotnych chwilach przeżyć, jest *flaneur* – nie posiada on oglądu całości, a jedynie taktylny kontakt z tłumem, jest w stanie rozproszenia przemierzając pasaże, magazyny, ulice. Te miejsca tranzytu stają się domem dla zbiorowości.

W tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (będącym konstelacją rozważań o masowości sztuki, dekoncentracji i skupieniu, ale też uwag na temat pochwały wojny przez futurystów) czyni Benjamin kilka uwag o taktylnym użytkowaniu architektury. Odróżnia szok wywoływany przez obraz filmowy od kontemplacji malarstwa oraz od taktylnego użytkowania przedmiotów i wnętrza mieszkalnego. Otóż recepcja budowli i wnętrza odbywa się przez użytkowanie i ogląd, przy czym użytkowanie dokonuje się w dużej mierze przez dotyk<sup>40</sup>. Zamieszkiwanie oswaja przestrzeń, sprzęty i przedmioty przez dotyk bezwiedny i ten taktylny charakter mieszkania dokonuje się mimochodem i w dużej mierze decyduje o odbiorze wzrokowym różnym od spojrzenia kontemplacyjnego czy kontrolującego. Człowiek udamawia miejsce przez powtarzalne nawyki, które odkładają się w ciele i w pamięci pozostawiają ślady, tak dochodzi do doświadczenia wnętrza domu (domostwa). Kiedy kontemplacja jest stale zakłócana, a czasem niemożliwa, taktylne i na przyzwyczajeniu ufundowane bycie we wnętrzu domu może przedłużyć doświadczenie ciągłości. Tych kilka zadań na temat taktylnego użytkowania budowli zadawających mieszkańca przez codzienny rytym bycia wśród rzeczy posiada swe twórcze rozwinięcie w projektach architektonicznych.

Z pism Benjaminina nie wyłania się jednoznaczny obraz zamieszkiwania pozwalający jasno rozdzielić miejsca zadowolenia od przestrzeni bezdomności. Wręcz przeciwnie, są to przenikające się i niedające rozdzielić miejsca i przestrzenie, te fizyczne i te mentalne. Tworzenie enklaw/rezerwatów życia odizolowanego od zagrożeń zewnętrznego

<sup>40</sup> Tenże, *Anioł historii*, dz. cyt., s. 235–236.

świata staje się pierwszą reakcją, spełnia się w konstruowaniu mitów przeszłości. Obok nich kreowane są inne mity i sny społeczeństwa konsumpcyjnego. Przyglądając się miejskim billboardom, można śledzić treści tych snów. Jednakże każdy sen, jeśli przyjąć za Benjaminem freudowską wykładnię, stanowi symptom choroby i domaga się przebudzenia. Rolę taką spełnia, według filozofa, sztuka. Uświadamia bowiem źródła snów, jest krytyczna i demistyfikatorska. Pełni jednak podwójną rolę, jest aktywnością dwuznaczną, uczestniczy z powodzeniem w produkcji mitów, w wizualizacji marzeń. Jednocześnie zadomowienie jest czasowe, zmienne, bez korzeni – w domach towarowych, w tłumie. Zarówno nostalgiczne praktyki kolekcjonera, jak i tymczasowe „zadomowienie” w tłumie angażują całą zmysłowość. Natomiast rzeczywistość techniczna, nowa, purystyczna architektura pozbawiają człowieka jego własnych taktylnych przyzwyczajęń. Przemiany techniczne zaskakują, wyzwalają faustyczne siły: „społeczeństwo nie dojrzało jeszcze wystarczająco, by podporządkować sobie technikę, [...] z kolei technika nie osiągnęła jeszcze takiego stopnia rozwoju, by sprostać społecznym żywiołom”<sup>41</sup>. Owe zróżnicowane sposoby mieszkania, tylko w nietrwałych formach będące zadomowieniem, dzieją się w cieniu mogącej się dokonać katastrofy aktualność tej konkluzji zaskakuje.

Człowiek nowoczesny nie potrafi zbudować bezpiecznej powłoki-mieszkania i ten pesymizm podziela z Benjaminem Martin Heidegger. Zarówno muzea sztuki, jak i monumentalne elektrownie i żelazne wiadukty, rozległe osiedla mieszkaniowe w świetle poglądów Heideggera są wyrazem zapomnienia o byciu i stoją w opozycji do zadomowienia. Nie można ich nazwać miejscami, uprzytamniają zapomnienie o zamieszkiwaniu i świadczą o bezdomności. Natomiast zagroda w Schwarzwaldzie zbudowana sposobem rzemieślniczym z użyciem własnych narzędzi jest dla filozofa domem-miejscem (poza miastem), które „urządziła tu moc otwierania rzeczy dla prostoty ziemi i Nieba, Istot

---

<sup>41</sup> Tamże, s. 238.

Boskich i Śmiertelnych”<sup>42</sup>. Jest to miejsce bliskości z obrazami świętymi, możliwym pościelaniem i łóżem śmierci – te wymiary egzystencji określają domowość, budowanie jest zaś owocem tak pojętego zamieszkiwania<sup>43</sup>. W świetle tych poglądów rozwój miast, ich uprzemysłowienie, a także społecznie zorientowana architektura zostają zdyskredytowane. Hilde Heynen zauważy, że Heidegger, w przeciwieństwie do Adorna, lekceważy konkretne zamieszkiwanie i konkretnego człowieka, mówi o *eternally human*, że nie daje wskazówek, jak rozwiązać problem mieszkaniowy, ignoruje historyczne uwarunkowania<sup>44</sup> będące przecież złożonym procesem narastającym od czasów nowożytnych. Jednakowoż filozof rozpoznaje bezdomność człowieka nie w kontekście kryzysu mieszkaniowego, ale jako pierwotny, ponadhistoryczny głód, który domaga się szukania „utraconej istoty zamieszkiwania”<sup>45</sup>, gdyż człowiek esencjalnie pragnie domu i zakorzenienia w tradycji<sup>46</sup>. Figura domu posiada dwa odmienne odniesienia: pierwsze dotyczy realnie zbudowanego domostwa, drugie ma charakter ontologiczny. Heidegger był przekonany, że przedindustrialne zamieszkiwanie łączyło oba aspekty. Chociaż dla Neili Leach tęsknota filozofa za *Heimatem* posiada zabarwienie nacjonalistyczne<sup>47</sup>. Jednakże „dom” należy utożsamiać również z aprioryczną krainą dostępu do bycia i myślenia – w tym sensie można

---

<sup>42</sup> M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa: Czytelnik 1977, s. 332.

<sup>43</sup> „Tylko wtedy, gdy jesteśmy zdolni do mieszkania, możemy budować”, tamże.

<sup>44</sup> H. Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique*, Cambridge, Massachusetts – London: MIT Press 1999, s. 221.

<sup>45</sup> M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, dz. cyt., s. 334.

<sup>46</sup> „Everything essential and everything great originated from the fact that man had a home and was rooted in a tradition”, M. Heidegger, *Interview* (23 September 1966), opublikowany pośmiertnie w: „Der Spiegel” 31 May 1976, przeł. M. P. Alter, J. D. Caputo, w: *The Heidegger Controversy: A Critical Reader*, red. R. Wolin, 1991, [online:] [https://en.wikiquote.org/wiki/Martin\\_Heidegger](https://en.wikiquote.org/wiki/Martin_Heidegger) [dostęp 12.09.2017].

<sup>47</sup> N. Leach, *The Dark Side of the Domus: the Redomestication of Central and Eastern Europa*, w: *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*, red. N. Leach, London: Routledge 1999, s. 152.

mówić o nostalgii<sup>48</sup>. Wreszcie porzucenie miejsca uzyskuje wymowę polityczną, w kontekście związków Heideggera z nazizmem. Otóż poeci, kapłani i władcy „Górując w miejscu wydarzeń dziejowych [...] bez miasta i miejsca [...] jako twórcy muszą wpierw położyć podwaliny pod każdą z tych rzeczy”<sup>49</sup>.

Stwierdzenia Heideggera o ponownym przemyśleniu zadowolenia i roli sztuki w tym procesie – mimo wszystko – zainspirowały architektów do poszukiwania wykładni architektonicznej dla egzystencjalnego wymiaru miejsca. Po dotkliwej krytyce idei architektów dyktatorów nowego technologicznego ładu realizowanego w pozbawionych odniesień do kontekstu, podobnych do siebie budynkach, architekci wychodzą od określenia kondycji człowieka. Christian Norberg-Schulz przyjmuje myśl o pierwotnej otwartości człowieka na otoczenie, sytuacyjność, ale uzupełnia je o porządek psychologiczny (Piaget) oraz koncepcję klarownego obrazu Kevina Lyncha<sup>50</sup>. Ta synkretyczna teoria znosi przepaść między psychologicznym i społecznym kontekstem miejsca a esencjalizmem. Określone typy budowli wcielają przestrzeń egzystencjalną człowieka, a ta urzeczywistnia się jako zadowolenie w trzech odmiennych rodzajach miejsc: krajobrazie, mieście i domu. Miejsca te tworzą hierarchiczny układ w sensie geograficznym oraz egzystencjalnym, krajobraz jest tłem działań, miasto to spłot publicznych relacji, natomiast

---

<sup>48</sup> „W *Sein und Zeit* nostalgia jest tęsknotą za bezpośrednią prezentacją źródłowości z pominięciem wszystkich podziałów, różnic i separacji” napisze A. Megill, *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Berkeley*: University of California Press 1987, s. 125. Szerzej o nostalgii u Heideggera: J. Malpas, *Philosophy's of Nostalgia w: Philosophy's Moods: The Affective Grounds of Thinking*, red. H. Kenaan, I. Ferber, Netherlands: Springer 2011, s. 90–91.

<sup>49</sup> M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, tłum. R. Marszałek, Warszawa 2000, s. 143 [wykład wygłoszony we Fryburgu Bryzgowijskim w 1935].

<sup>50</sup> Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, czas, architektura*, przeł. B. Gadomska, Warszawa: Murator 2000, s. 14–16. Synkretyzm teoretyczny, architektura zbudowana jest przezeń uzasadniana, a nie wyprowadzana z teorii filozoficzno-psychologicznych.

dom jest miejscem prywatności<sup>51</sup>. Wprawdzie poziomy przenikają się, a nawet w pewnych przypadkach zachodzą na siebie, jednak jednocześnie fundują odmienny rezerwuár doświadczeń, wyzwalają odmienne oczekiwania, przynależą do nich specyficzne zachowania. Bliskość relacji i dystans przyjmują inną postać. Przestrzeń egzystencjalna człowieka odpowiada miejscu zbudowanemu na każdym z poziomów i przyjmuje w nich indywidualne kwalifikacje. W tym kontekście zamieszkiwanie jest wieloaspektowe i przyjmuje odmienne formy – inne w relacji do krajobrazu, inne do miasta, a inne do domu. We wszystkich jego odmianach jesteśmy u siebie na różny sposób, dlatego można mówić o różnym stopniu zadowolenia. Relacje między tymi sposobami zadowolenia mogą być mniej lub bardziej harmonijne, jednakże zawsze dotyczą istniejących miejsc utworzonych przez człowieka. Tym, co je różni, jest stan zaangażowania ich uczestnika i twórcy oraz zdolność do odczytania symbolicznego charakteru miejsc.

Miasta przemysłowe są umiejscowione na terenach obfitujących w surowce: rudy, węgiel, ropę, gaz. Ich eksploatacja przekształca krajobraz w sposób niekontrolowany, monumentalne budowle przemysłowe oraz przyległe do nich torowiska obrastają w dymiące hałdy, zbiorniki wodne – krajobraz przyjmuje artefaktualną postać. Tak jak w średniowieczu wieże kościołów i kapliczki układały się w znaczącą dla mieszkańców i pielgrzymów mapę, tak jak pałace władców manifestowały władzę przez partery ogrodowe i osie widokowe parków, tak w dobie rewolucji przemysłowej krajobraz zostaje naznaczony ideą produktywności. Na starych fotografiach Bytomia, Szombierek, Łodzi, krakowskiego Podgórza możemy zobaczyć, jak piony dymiących kominów wdzierają się w tkankę miasta i współistnieją z wieżami kościołów i ratusza, jak hałdy górnicze sąsiadują z domami. W podróży po Śląsku Jarosław Iwaszkiewicz zanotował: „A za strumykiem jak gdyby drugi las, odbicie poprzedniego niby w zwierciadle: kominy, kominy, kominy. Poprzez te kominy przeziera również dal, ale zasnuta niebieską sadzą, zaplątana

---

<sup>51</sup> Tamże, s. 97–98.

w pióra dymu. [...] Domy czarne i mnóstwo na nich szyldów, szyldzików. Tu mieszka położna, a gdzie indziej napis przypomina Mikołaja Reja »Tu wchodzi się do piekarni«<sup>52</sup>.

O ile z elitaryzmu Heideggera, narzucającego artyście szczególne zadanie i misję, tchnie pesymizm, to z teorii Norberga-Schulza, architekta, który ma na myśli konkretne miejsca, od fińskiej wioski po Manhattan, wynika, iż nie istnieje zadowolenie i bezdomność w ogóle, a mówić o nich można, jedynie biorąc pod uwagę konkretnych ludzi w określonych miejscach.

Benjaminowski trop rozproszonej egzystencji migrującej w porowatej<sup>53</sup> strukturze miasta oraz totalitarne zapędy skrywane za fasadą idyllicznego obrazu domu podejmuje Jean-François Lyotard. Wyodrębnia on jednak myśl o niemożliwości zbudowania miejsca – mówi już o metropolii. Obraz zadowolenia to chętnie powtarzany mit i nigdy niezrealizowane pragnienie, tak w greckim polis, jak megalopolis. Lyotard zauważa, że „zaczęło się domowe, ciepło zadowolenia skończyło się i prawdopodobnie nigdy nie istniało, wyłączając marzenie dorosłego dziecka, które teraz przebudziło się z tego snu i jest przerażone tym przebudzeniem”<sup>54</sup>.

Chociaż w bukolicznych obrazach powraca pragnienie domu, nie zostaje ono ucieleśnione, gdyż nie ma dla niego miejsca we współczesnej metropolii – tworze racjonalnym, rządzonej przez korporacyjne zasady, przestrzeni mediatyzowanej przez szybkość transmisji danych i nowe technologie, gdzie pamięć społeczna jest konstruowana. Ambivalencja miejskiego środowiska to jawne obszary zamieszkiwania i niejawne, transparentne obszary zagłady, to czego nie podobna ośwoić,

<sup>52</sup> J. Iwaszkiewicz, *Fotografie ze Śląska*, w: *Podróże do Polski*, Poznań: Zysk i S-ka 2009, s. 102 i 105.

<sup>53</sup> Miasto dla Benjamin'a to twór o porowatej konsystencji o nieciągłości przestrzenno-czasowego rytmu, jest mieszaniną życia prywatnego i wspólnotowego, powagi pracy i swobody festiwalu, rodzinnych i kryminalnych organizacji. Por. W. Benjamin, *Naples*, w: *Reflections*, dz. cyt., s. 168–172.

<sup>54</sup> J.-F. Lyotard, *The Inhuman: Reflection on Time*, przeł. G. Bennington, R. Bowlby, Stanford: Stanford University Press 1991, s. 201.

co nie udaje się zawrzeć w obrazie domu, tak jak warszawskie getto<sup>55</sup>. Getto jest figurą wszystkiego, co nie poddaje się zadomowieniu, co podważa możliwość zbudowania domostwa, jest antydomem w obrębie domostwa, przestrzenią przemocy ciągle na inny sposób odnawianą i upostaciowioną. Getto oraz codzienność na zewnątrz niego są produktem miasta i przynależą do siebie, stanowią o jego porowatości. Poczucie sprawiedliwości domaga się jednak, by dawać świadectwo o getcie<sup>56</sup>, a podejmują się tego artyści, pisarze, filozofowie. Tymczasem reprodukcja sielankowego obrazu zadomowienia jest etyczną ślepotą, jest przyzwoleniem na dziejącą się blisko, w sąsiedztwie, przemoc.

Wykorzenienie nie jest neutralnym elementem modernizacji, ale stanowi element każdej polityki, jest również drogą uzyskania demokracji<sup>57</sup>, emancypacji i wolności, zaś technika służy jako narzędzie świadomego niszczenia. Obiekty przemysłowe, miejsca porażki rozumu instrumentalnego, miejsca traumatyczne: katastrof, wypadków i ich ofiar, alienacji i wyzysku, ale również miejsca, w których ludzie spędzali część swego pracowitego życia, są rodzajem getta, czegoś niedającego się zdomowić, oswoić, gdyż są całkowicie podporządkowane technice. I tak jak niemożliwa jest filozofia jako gmach systemowej wiedzy<sup>58</sup>, tak też niemożliwe jest myślenie o zadomowieniu jako trwałej rzeczywistości opartej na solidnym filozoficznym gruncie. Punktem zwrotnym w myśleniu o domu są ruiny Auschwitz<sup>59</sup>. Ta niemożność

---

<sup>55</sup> Tamże, s. 202.

<sup>56</sup> Pojęcie domu jako miejsca zainfekowanego podjęli architekci dekonstruktywistyczni i nadali mu architektoniczny wyraz.

<sup>57</sup> Por. R. A. Berman, *Democratic Destruction. Ruins and Emancipation in the American Tradition* in: *Ruins of Modernity*, red. J. Hell, A. Schönle, Durham: Duke University Press 2010, s. 104, 109, 114–116.

<sup>58</sup> „Filozofia jako architektura jest zrujnowana (stoi w ruinie) ale pisanie ruiną, mikrologią, graffiti jest nadal możliwe”, J.-F. Lyotard, *Heidegger and „the Jews”*, przeł. A. Michael, M. S. Roberts, Minneapolis: University of Minnesota Press 1990, s. 43.

<sup>59</sup> Heynen wskazuje na dwukrotne odcięcie od tradycji, pierwsze niszczy ciągłość z przeszłością, drugie to Auschwitz niszczące relacje z przyszłością – tenże, *Architecture and Modernity*, dz. cyt., s.120.



zadomowienia, pojętego jako trwała zasada życia oparta na poczuciu ciągłości i bezpieczeństwa, jest elementem każdego zamieszkiwania. Budujemy je zatem z fragmentów, lepiąc tymczasowy obraz miejsca, tak w skali społecznej, jak i prywatnego życia. Ten krytyczny wątek jest wart uwzględnienia w projektach budowania nowych miejsc w postindustrialnych „miejscach”.

Rozległe terytorium ruin Śląska to następstwo kolejnych katastrof. Łupem Armii Czerwonej zmierzającej na Zachód (1945) padły rezydencje arystokracji niemieckiej. Pracę destrukcji dokończyła komunistyczna władza: usuwanie śladów niemieckiej obecności odbywało się przez demontowanie założeń pałacowych i wzbogacanie ich elementami aktualnych założeń, tak brama wjazdowa do pałacu w Świerklańcu stała się bramą wprowadzającą do śląskiego ZOO. Wyburzano zrujnowane pałace, jak ten w Reptach, inne zaś zadamawiano, nadając im nowych lokatorów, jak w przypadku pałacu w Brynku. Rozbudowywano natomiast poniemieckie kopalnie i huty, czyniąc ze Śląska silny ośrodek przemysłowo-hutniczy komunistycznej Polski. Po upadku komunizmu w 1989 i zburzeniu muru berlińskiego rozpoczęła się transformacja ustrojowa. Usuwano z placów pomniki, zmieniano nazwy ulic, pustoszały kamienice odzyskiwane przez prywatnych właścicieli i obumierał przemysł ciężki. Lata dziewięćdziesiąte XX wieku były czasem zamierania kopalń, hut, koksowni. Ruina towarzyszyła powstawaniu demokratycznego państwa. Jednakże bardziej niż materię techniczną, dewastacja dotknęła ludzi i wspólnot – tych, którzy pozostawiali mieszkania, wille i pałace, tych, którzy po 1945 przyjeżdżali jako wysiedleńcy, i tych, którzy od lat 70., 80. wyjeżdżali do Niemiec w ramach łączenia rodzin na podstawie niemieckiego pochodzenia. Nie istnieje prosta odpowiedź na pytanie, o kim świadczą ruiny postindustrialne Śląska. Nie można ich odnieść do jakiejś jednej świetności, utraciły autentyczność. Z pewnością jednak należy je czytać w kontekście rozległych gruzowisk Warszawy, Drezna, jakie zostawiła II wojna światowa. Świadczą o porażce projektu nowoczesności. Wykorzenienie mające służyć twórczemu budowaniu miast przyjęło monstrualną postać katastrof. Andreas Huyssen słusznie

zauważa, że stal, beton i szkło nie poddają się erozji jak kamień. Zamiast ruin przywodzących na myśl świetność dziejów, jak w przypadku ruin starożytnych, nowoczesność pozostawia po sobie gruzy. „Modernistyczna architektura odmawia powrotu kultury do natury”<sup>60</sup>. Proces rozpadu przyjmuje postać rozbiórki, demontażu, zacierania śladów, destrukcja dotyka nade wszystko ludzi, którzy znikają szybciej, niż materia, chociaż to jej powolny rozkład świadczy o skali zjawiska<sup>61</sup>.

W ścisłym sensie ruiny to rozpadające się obiekty architektury nieobjęte żadną ochroną, pieczę, niewciągnięte w żaden instytucjonalny plan działań, obszary opuszczone i poddane erozji, powoli niszczące, pozostawione same sobie. Te miejsca w pierwszej kolejności obejmuje w posiadanie witalna przyroda. Ruiny śmietniska, jak nazywa Tim Edensor industrialny krajobraz<sup>62</sup>, nie mają nic wspólnego z admiracją obrazu ruin starożytnych, gotyckich czy starych wiejskich młynów, domostw, z których tchnie atmosfera spokoju, refleksyjności nad przemijaniem zmieszana z poczuciem malowniczości czy wzniosłości. Tym, co składa się na estetykę ruiny postindustrialnej, jest, wedle Edensora, nieład, brud, dysharmonia, rozkład o transgresyjnej przestrzenności, dla której kontrastem jest porządek i ład miasta<sup>63</sup>. Jednak ruiny te są nie tylko zasiedlane przez roślinność i ptaki, są przedmiotem zainteresowania amatorów złomu, eksploratorów, fotografików, filmowców, ale również miejscem odwiedzanym przez undergroundowe grupy, a z czasem stają się scenerią dla oficjalnie organizowanych koncertów.

---

<sup>60</sup> A. Huyssen, *Nostalgia for Ruins*, „JSTOR”, Grey Room, No. 23 (Spring, 2006), s. 20.

<sup>61</sup> Sebald w trakcie wędrówek po opustoszałych dzielnicach Manchesteru notuje „w dzielnicach [...] graniczących z centrum od południa władze rozebrały na przestrzeni całych mil kwadratowych osiedla robotnicze, tak że po wywiezieniu gruzów tylko prostokątny rysunek ulic pozwalał wnosić, że kiedyś tysiące ludzi snuło tu swoje życia”, W. G. Sebald, *Wyjechali*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: WAB 2005, s. 200–201.

<sup>62</sup> T. Edensor, *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford, New York: Berg 2005, s. 4.

<sup>63</sup> Tamże, s. 72 i n.

Zatem ruina, opuszczone i odgradzone od świata, martwe „miejsce” zostaje wprzęgnięte w obszar wielu nie tylko incydentalnych praktyk w centrach miast i przez to staje się scenerią dla aktualnych wydarzeń. Jednakże w wielu wypadkach życie ruiny zostaje przerwane, podlega rozbiórce, by w rezultacie całkowicie zniknąć z krajobrazu. Ten sam los spotyka domy mieszkalne ulokowane wokół. Obiekty przemysłowe w Heren zostały w całości zlikwidowane, gdyż nie uznano ich za godne uwagi, nie znajdowano dla nich nowego przeznaczenia.

„To są huty, kopalnie, koksownie, elektrownie. Zgasły, wyczerpały się, wypaliły, niszczały, wystygły. To są domy, w których już się namieszało, w których się powymierało. Przyjadą wielkie auta, żeby to gdzieś wywieźć i wyrzucić. [...] Nie można tego zostawić tak, jak robiło się kiedyś. To może znaczyć, że nie będzie już czegoś takiego, jak ruiny”<sup>64</sup>. Tak poeta i prozaik Andrzej Stasiuk wprowadza do cyklu fotografii postindustrialnej *Czarno-biały Śląsk* (2004) Wojciecha Wilczka, dokumentującego zdemontowaną Koksownię Walenty, wymarłe tereny nieczynnej cynkowni, ruiny Huty Baildon, zamkniętą Hutę Królewską w Chorzowie. Inny przykład to filmy Marka Stańczyka, które oddają gwałtowność znikania obiektów tworzących tożsamość Śląska, w czołówce czytamy apel: „Stop Demolish Heritage” (*Made in Silesia*, 2009, *Symbols, Twilight & Demolition*). Stańczyk kontrastuje dwa porządki i skale: rozpostarte nad wszystkim niebo oraz kolumny wyrzucanego w nie dymu, białe i agresywnie dynamiczne snopy pary. Potem następują kadry ukazujące stagnację: obrazy pustostanów, ruin, opustoszałych terenów, budowli, domów. W ostatniej części widzimy ich rozbiórkę i znikanie. Gigantyczne kształty budowli, szybów wypełniające przestrzeń i panujące nad nią, przewracane na ziemię nikną w kurzu. Obrazy wyburzeń potężnych szybów, monumentalnych kominów pokazane w zwolnionym tempie są odrealnione, fascynujące i bolesne zarazem

<sup>64</sup> A. Stasiuk, *I tak to się wszystko kiedyś skończy*, w: W. Wilczyk, *Czarno-biały Śląsk*, Kraków, Katowice: Galeria Zderzak, Górnośląskie Centrum Kultury 2004, s. 5–6.

przywołują w pamięci inne obrazy: Pruitt-Igoe, World Trade Center. Z kolei likwidacja gruzowiska pokazana w przyspieszonym tempie to praca dźwigów, koparek. Stańczyk utrwala kruszenie murów, usuwanie gruzów i w trzynastej minucie pokazuje kasację kamienicy: widziemy nietkniętą fasadę, za którą pracuje koparka krusząca jej wnętrze. Przedmiotem doznania nie jest stan martwoty i atmosfera powolnego rozpadu, ale śledzenie demontażu, znikania: szybów, kominów, budowli. Dominującym doznaniem jest nagłość, daleka od nastroju, jaki wzbudzają ruiny. O destruktywnej naturze Benjamin napisze, iż ceni historię, ale zaciera ślady destrukcji. Na terenach przemysłowych Śląska budowane są muzea, przeprowadza się Szlak Zabytków Techniki, ale jednocześnie usuwane są historyczne budowle z pejzażu miasta, demontowane są ruiny, które nie nadają się do kontemplacji. Stańczyk odnotował, że w ciągu kilku lat z krajobrazu Śląska znikło trzysta szybów, z czego tylko niektóre, ze względu na lokalizację, zostały wprężgnięte w budowanie nowego wizerunku miasta. Panoramy śląskich miast utraciły dominanty, przynależną im aparycję. Jednak opisy i wizerunki mnogości kominów i szybów zachowała literatura i fotografie, co czyni je wyjątkowymi, wartościowymi, a dla pamiętających niedającymi się wypowiedzieć wspomnieniami.

Jednakże do opowieści o destrukcji należy opowieść o budowaniu, tworzeniu miejsc. Zadomowienie jest odnawiane. Nieprzerwanie ponawiane pragnienie mieszkania wyrasta z natury człowieka i ma biologiczne źródła, odwołuje się do niego Benjamin. Gaston Bachelard, wychodzący z odmiennego stanowiska, przekonuje natomiast, że tworzenie miejsc wynika z głębokiej, transcendentalnej jedności człowieka i kosmosu. Podejście Bachelarda pozwala uznać wszystkie zamieszkiwane przez człowieka miejsca za eksterioryzację głęboko w człowieku złożonej istoty pojęcia „dom”<sup>65</sup>. Jeśli tylko pozwolimy, dzięki wyobrażni i marzeniu, przedrzeć się praobrazom przez myślenie racjonalne,

---

<sup>65</sup> G. Bachelard, *The Poetics of Space. The Classic Look at How We Experience Intimate Places*, przeł. M. Jolas, Boston: Beacon Press 1994, s. 5.

wówczas świat zewnętrzny, obcy, staje się bliski. Nie znaczy to, iż nie tracimy poczucia zdomowienia, jesteśmy zawieszeni pomiędzy świadomością bycia a jego utratą<sup>66</sup>. Jednakże myśl o pierwotnej wspólnotcie ze światem wyjaśnia, skąd bierzemy siły, by podejmować budowanie, zdomowienie, i że spełnienie tych pragnień jest możliwe. Podczas gdy Norberg-Schulz wskazuje na formy architektoniczne, które odpowiadają potrzebom egzystencjalnym, jak kręgi dające poczucie bezpieczeństwa, transcendentalizm Bachelarda jest uzasadnieniem dla odradzającego się w różnych formach zdomowienia. Człowiek nie jest istotą wrzuconą w świat, istnieje coś bardziej prymarnego – jest on istotą pierwotnie szczęśliwie zdomowioną w głębi ludzkiego jestestwa, istnieje unia ze światem i to pierwotne wyposażenie jest nieusuwalne. Istnienie obrazu domu, będącego obrazem kosmosu dzieciństwa, z którego człowiek czerpie w ciągu całego życia, jest dla Bachelarda owym praobrazem łączącym wszystkich ludzi, gdyż jest on „największą siłą integrującą myśli, pamięci i marzenia ludzkości”<sup>67</sup>. Realizowane sny i marzenia upostaciowione w muzeach, centrach handlowych, miejscach rozrywki, jak je widzi Benjamin, można leczyć hermeneutyką demistyfikacji, takie zadanie należy do sztuki. Ale są również sny i marzenia pozwalające budować miejsca, wyrastające nie z biologicznych, ale transcendentalnych źródeł.

Ze sztuką tworzenia miejsc jako zdolnością do zbudowania miejsca łączącego przeszłość z teraźniejszością jest podobnie jak ze sztuką życia, gdzie komponenta estetyczna nie jest czymś dodanym, nie jest ulepszeniem, ale powstaje wraz z budowaniem miejsca i nie jest czymś, co można wydzielić, chociaż intelektualnie taka autonomizacja zawsze jest możliwa. Podczas gdy estetyka jako filozofia sztuki pozwala nazwać piękno czy wzniosłość dzieła sztuki, ale i przyrody w izolacji od zdarzeń życia, to w XX wieku pojawia się tendencja, by szukać estetyczności w zjawiskach życia codziennego, w przestrzeniach publicznych, tam

---

<sup>66</sup> Tamże, s. 58.

<sup>67</sup> Tamże, s. 7.

gdzie sztuka nie jest wydzielona, ale współtworzy miejsce i przestrzenie. Pełni ona jednak dwuznaczną rolę, wspiera marketingowe gry kultury masowej i rynku<sup>68</sup> oraz demistyfikuje marzenia społeczeństwa postindustrialnego. Podobnie jest z obiektami poprzemysłowymi – szybami górniczymi, halami przemysłowymi – z jednej strony są elementami nowej funkcjonalnej architektury, inkorporowane w jej tkankę stają się scenografią, fasadą, artefaktami quasi-artystycznymi, są nieautonomiczne, z ich autentyzmu niewiele pozostaje, raczej pracują na rzecz aktualnego mitu, z drugiej jednak strony jako autonomiczne tzn. wydzielone, zaświadczały o destrukcji.

W dobie przemysłu Katowice były miejscem wejścia do czterech kopalń, proces przebudowy miasta z górniczego w miasto kultury odbywał się pod hasłem *Katowice miasto ogrodów*. Jest w tym zawołaniu nawiązanie do idei miasta ogrodów Ebenezera Howarda, ale jednocześnie sugestia ogrodu nauk i sztuki, jakim Katowice być mogły w kontekście nowych założeń architektonicznych. W tym hasle zawiera się przeszłość, chociaż skrywa negatywne cechy miasta górniczego brud, zapadające się kamienice, zanieczyszczenia i biedę<sup>69</sup>, ale faktycznie określa charakter nowego środowiska sensorycznego, jakie powstało na terenach dawnej kopalni Katowice wokół budynku Filharmonii NOSP-u, Muzeum Śląskiego, gdzie toczy się życie kulturalne i towarzyskie. Dwa nieczynne szyby usytuowane na osi wschód–zachód Katowic stanowią scenografię dla dwóch odmiennych mitów, mitu konsumpcji (szyb w Silesia Center) i mitu miasta ogrodu (Muzeum Śląskie). Kiedy miejsca trwają mimo katastrof, wówczas uzyskują postać, o jakiej pisze Berleant, filozof dla określenia specyfiki miejsca w jego najpełniejszej postaci (historycznej, kulturowej, estetycznej i wspólnotowej) używa pojęcia sakralna przestrzeń (*sacred space*) w znaczeniu najbardziej piękna, zdrowa i produktywna, dostarczająca intensywnych doznań zaangażowanych w nią

<sup>68</sup> S. V. Ward, *Selling Places. The Marketing and Promotion of Towns and Cities 1850–2000*, Oxford: Alexandrine Press 1998, s. 191–235.

<sup>69</sup> Por. *Podróż do Stalinogrodu* w: *Pierony*, dz. cyt., s. 303–359.

uczestników, wywołuje podziw i szacunek<sup>70</sup>. W tym sensie doświadczenie miejsca jest na wskroś pozytywne. Miejsca postindustrialne nie uzyskują jednak charakteru przestrzeni sakralnej, tak jak ją pojmuje Berleant. Mimo atrakcyjnej architektury, nowej wizualnej szaty przestrzennej, animacji wydarzeń kulturalnych, towarzyszy im cień getta, czegoś głęboko bolesnego i niedającego się oswoić. Zaadaptowane ruiny zachowują ambiwalencję, są dekoracją, zaświadczałą o przeszłości w sposób fasadowy, zarazem są oznaką destrukcji.

Henri-Pierre Jeudy, krytyk muzeum, wskazuje na dwa etapy petryfikacji pamięci (nazywa je wersjami scenicznymi<sup>71</sup>): badawczy, bardziej otwarty na różnorodność i wielość źródeł, także oralnych, oraz muzealny, gdzie kolektywne wspomnienie jest stymulowane, a produkcję symboli można przyrównać do pracy żałoby, jest formą wychodzenia naprzeciw upadkowi<sup>72</sup>. Według niego oba etapy zmierzają do inscenizacji sensu mającego podtrzymać „trwałość życia społecznego zagrożonego zniknięciem” i „zażegnać rozkład współczesnych ideałów”<sup>73</sup>. W muzeach, świątyniach racjonalizacji, zwiedzający nie odczuwa strachu na widok wycofanych z użycia maszyn, wyzysk i przemoc zostaje zakryta, odczuwa uspokojenie, że również nowe maszyny staną się kiedyś elementem dekoracji. Problem czy w muzeum proces wspominania zostaje całkowicie

<sup>70</sup> Berleant wymienia plac św. Marka w Wenecji, Muzeum Guggenheima, katedry gotyckie, Rothko Chapel, ale też msze Bacha. Tenże, *The Aesthetic in Place*, dz. cyt., s. 42, 47–48.

<sup>71</sup> H.-P. Jeudy, *Erinnerungsformen des Sozialen*, in: *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, red. G. Korff, M. Roth, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1990, s. 110.

<sup>72</sup> „Już sama myśl »nowego przekazu« zakłada próbę uporania się z żałobą i wydobycia się poza nią, uruchamiając badania kulturalne, które logicznie przyjmujące i zajęte są tym, co martwe, docierają do projektów i wspierają wiarę w przyszłość przekazu umożliwiającą wielostronny i wieloraki rozwój. Stąd też znaczenie interpretacji, jej funkcja uprzywilejowana wobec każdego zwykłego pogodzenia się z żałobą”. Tamże.

<sup>73</sup> H.-P. Jeudy, *Der Komplex der Museophilie*, w: *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, red. W. Zacharias, Essen: Klartext Verlag 1990, s. 118.

zablokowany, czy jednak eksponaty zatrzymują jakoś dawność, jest nierozstrzygnięty, wielokrotnie podejmowany stanowi pole ostrych polemik od początków instytucjonalizacji zbiorów. Jednakże bardziej interesujący jest wątek badawczo-interpretacyjny, ponieważ nie zmierza do stworzenia przekazu muzealnego, jak przekonuje Jeudy, ale w dużej mierze jest od niego niezależny, to teren pracy fotografików, pisarzy i eksploratorów. I to właśnie oni zachowują i przekazują doświadczenie destrukcji. Dla eksploratorów penetracja ruin postindustrialnych zmierza do doznania rozpadu, zarówno materii, jak i myśli, dostarcza przyrostu doświadczenia. Cieleśne i sensoryczne uczestnictwo w nich jest wyjściem poza muzealny porządek racjonalizacji przeszłości i budowanie kolektywnej dokumentacji na stronach internetowych<sup>74</sup>. Dokumentalne rejestrowanie destrukcji pozwala z ostrożnością traktować nowe utopie, z dystansem patrzeć na wcielenie w życie nowych mitów.

Estetyki miejsc postindustrialnych nie można oddzielić od estetyki ruiny, chociaż obie zasadzają się na odmiennych środowiskach sensorycznych, formach partycypacji oraz kategoriach, jednak obszary te są ze sobą splecione i odsyłają do siebie. W radości budowania nowych miejsc zawiera się i jest zachowane doświadczenie destrukcji.

---

<sup>74</sup> B. L. Garrett, *Urban Exploration as Heritage Placemaking w: Reanimating Industrial Space. Conducting Memory Work in Post-Industrial Society*, red. H. Orange Walnut Creek: Left Coast Press 2015, s. 88.





Andrzej Gwóźdź

## Dizajn kina, czyli o widzialności obcowania człowieka z przemysłową materią

### Czy nie za dużo tego dizajnu/designu?

Podjmując problematykę miejsc po(st)industrialnych w kontekście dizajnu (designu) oraz kina, jesteśmy nieuchronnie skazani na konieczność borykania się z wyjątkową karierą i wieloznacznością tego pojęcia, jak również niebywałego rozpleniania się sensów i znaczeń, do jakich ono odnosi. Już dwuwariantowość pisowni w polskiej ortografii (dizajn – design), sygnalizująca semantyczną dyslokację (czego: praktyk artystyczno-kulturowych, produktów czy jeszcze czegoś innego?), uświadamia ów problem z całą mocą<sup>1</sup>. Jak się rychło okaże, preferowana

---

<sup>1</sup> W kontekście medialnym odróżniam design jako figurę przełomu technokulturowego odnoszoną do nowych praktyk widzialności opartych na dominacji estetyki powierzchni od dizajnu utożsamianego z powierzchniowym efektem looku (stylingu) (zob. A. Gwóźdź, *Kino designu, czyli o widzialności obcowania człowieka z powierzchnią*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 154–164: zwłaszcza s. 158–159 oraz tenże, *Środowisko designu – obrazy w działaniu*, w: *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, M. Gulik, E. Twardoch, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015, s. 489–501).

w niniejszym artykule spolszczona pisownia wyrazu zostaje uzasadniona przyjętymi założeniami i utwierdzona proponowanymi wnioskami. Do tego czasu jednak pozostajmy w ortograficznej dwójjedni.

W ostatnich latach zresztą dizajn/design stał się pojęciem tak (nad)używanym przez najrozmaitsze grupy użytkowników, że mamy oto do czynienia z sytuacją, w której znaczy już nieomal wszystko, co związane jest z jakąś formą ingerencji za pomocą praktyk estetycznych bądź szerzej – kulturowych w obszar komunikacji symbolicznej i wizualnej (projektowanie graficzne), w przedmiotowość (kształtowanie przedmiotów codziennego użytku), usługi, procesy społeczne czy środowisko. Wszystko bowiem, łącznie z naturą, podlega kształtowaniu – od drogowskazu poprzez ubiór, gesty po dźwięki i zapachy<sup>2</sup>. Nawał rozmaitych słowników, leksykonów, albumów dizajnu/designu niczego w tym względzie nie ułatwia, choć przynajmniej kanalizuje problem w obrębie jednego rdzenia pojęciowego: najszerzej pojętego kształtowania formy w różnych środowiskach ze względu na określony cel estetyczno-pragmatyczny.

Sięgając do półek księgarskich z dizajnem/designem, możemy być pewni, że znajdziemy tam zestaw książek dotyczących kształtowania – projektowania – wytwarzania przedmiotów użytkowych: mebli, przedmiotów codziennego użytku, wnętrz, form przemysłowych, w ogóle estetyzacji sfery prywatnej i publicznej w (określonym) interesie użytkowników, mniej więcej w zgodzie z Buchananowskim rozumieniem dizajnu/designu jako sztuki nowej technokultury – a więc cały świat dizajnu/designu z jego instytucjonalizacją, czasopismami<sup>3</sup> i skłonnością do tworzenia ikon, biorący się z zasad „nauki o artefaktach” Herberta A. Simona, a w szczególności właśnie „nauki o dizajnie/designie” – „rygorystycznie intelektualnej, analitycznej, częściowo

<sup>2</sup> Por. U. Brandes, M. Erlhoff, N. Schemmann, *Designtheorie und Designforschung*, Paderborn: Wilhelm Fink 2009, s. 12.

<sup>3</sup> Najbardziej poczytne wśród nich to między innymi: „Design Studies” (ukazujące się od 1979 roku), „Design Issues” (od 1984), „Journal of Design Management” (od 1990), „Languages of Design” (od 1993) czy „Design Journal” (od 1997).

sformalizowanej, po części empirycznej, wiedzy o procesie projektowania, która mogłaby się stać przedmiotem nauczania”<sup>4</sup>. I choć na przykład przyjdzie zgodzić się z diagnozą Guya Juliera odnośnie do współczesego rozumienia „kultury designu” jako „części przepływów globalnej kultury” i faktu, że „jest [ona] ufundowana w strukturach społeczeństwa sieciowego, ale jednocześnie stanowi jego narzędzie. Wyraża postawę, wartości i potrzebę udoskonalenia rzeczy”<sup>5</sup>, to nie wynika z tego jeszcze żadna konkretna perspektywa badań poza jednym może: że dizajnu/ /designu nie traktujemy jako rodzaju sztuki.

A kiedy weźmiemy pod ogłód współczesną kulturę audiowizualną i kształtującą jej główny nurt tzw. nowe media, efekt różnicy okaże się jeszcze bardziej doskwierający. Design/dizajn staje się tu bowiem w zasadzie równoznaczny z kreacją najszerzej pojętych środowisk technokulturowych: „od aplikacji użytkowych (komputery osobiste), poprzez systemy informacyjne i społecznościowe (internet, media interaktywne), aż po technologie mobilne, systemy augmentowanych rzeczywistości (*ubiquitous computing* – powszechność technologii komputerowych, wyjście poza interakcję w środowisku graficznym, synteza technologii z rzeczywistością fizyczną)”<sup>6</sup>. Nie licząc analogicznie pojętego webdesignu bądź kształtowania software’u, pola semantyczne wymienionych przedziałów okażą się nie tylko niewspółmierne, ale w dodatku na tyle zróżnicowane, że słowo design zostaje wytrącone ze swoich kolein, określonych – z grubsza biorąc – przez różne derywaty kształtowania, choć w istocie za każdym razem coś z tego kanonicznego znaczenia zachowuje, a mianowicie „projektującą” interwencję w zastany stan rzeczy po to, by go zmienić ze względu na określony cel (efekt) odbiorczy. Do tego

<sup>4</sup> Zob. H. A. Simon, *The Sciences of the Artificial*, Cambridge: The MIT Press 1996.

<sup>5</sup> G. Julier, *Od kultury wizualnej do kultury designu*, przeł. M. Składanek, „Kultura Współczesna” 2009, nr 3, s. 55.

<sup>6</sup> Por. M. Składanek, *Projektowanie interakcji – pomiędzy wiedzą a praktyką*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 3, s. 75; por. tenże, *Hybrydyczne przestrzenie interakcji człowieka z komputerem w perspektywie postulatów „Ubicomp”*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2007, nr 3, s. 53–62.

stopnia, że dizajn/design zaczął już obejmować cały obszar artefaktyzacji za sprawą ludzkiej działalności<sup>7</sup> i odnoszony bywa do wielości technokultur (dizajnu/designu) rozpostartych między sztuką a projektowaniem (bądź tym, co tradycyjnie określa się mianem wzornictwa przemysłowego, a co widoczne jest zwłaszcza w obrębie tzw. nowych mediów<sup>8</sup>).

A przecież „Design Thinking” stał się nie od dziś metaforą epistemologiczną odnoszoną do wszelkich „procesów kształtowania i optymalizacji organizacji oraz systemów”<sup>9</sup>, na przykład w związku z zarządzaniem sytuacjami kryzysowymi, ogarniając sobą „proces dizajnu/designu, poczynawszy od usług aż po produkty fizyczne, psychiczne i interaktywne, które wpływają na konsumentów i ich zachowania związane z użytkowaniem tychże”<sup>10</sup>. Włączone w ten układ rodzaje dizajnu/designu kulminują w krytycznym (w znaczeniu sytuacji) managmencie przestrzeni życiowej – „emergency dizajnie/designie”, związanym z zarządzaniem kryzysami<sup>11</sup>.

Warto zatem zadawać pytania w rodzaju takich chociażby, jak te, aby tym bardziej uświadomić sobie prawomocność wybranej przez siebie ścieżki: „[...] Czy design nie pada ofiarą nadużycia, gdy za jego pomocą próbuje się porządkować niemal całą rzeczywistość ludzkiego działania i jego wytworów? Świat był już rzeczywistością tekstualną, obrazową, teatralną, teraz zaś miałby być jakąś sferą pandizajnu/pan-designu? Czy dizajn/design rozciągnięty poza obszar projektowania 2 i 3D (a nawet poza sferę projektowania „niematerialnego”) nie jest aby

---

<sup>7</sup> Zob. H. Simon, *Sciences of the Artificial*, dz. cyt.

<sup>8</sup> „W świecie nowych mediów granica między sztuką i wzornictwem przemysłowym [w oryginale: *design*] jest – w najlepszym razie – rozmyta” (L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2006, s. 74). W takim duchu autor prognozuje zwrot od medioznawstwa do programoznawstwa, czyli „od teorii mediów do teorii oprogramowania” (tamże, s. 117).

<sup>9</sup> Y. Milev, *Emergency Design. Anthropotechniken des Über/Lebens*, Berlin: Merve Verlag 2011, s. 38.

<sup>10</sup> Tamże, s. 39.

<sup>11</sup> Tamże, s. 89 i n.

konstruktem-gąbką, wchłaniającym więcej, niż w istocie jest w stanie wchłonąć? A może absorpcyjne możliwości dizajnu/designu są nieograniczone i rację miał amerykański projektant Paul Rand, twierdząc, że „everything is design. Everything”? Być może też, nie godząc się na takie zastosowanie dizajnu/designu, zdradzamy symptomy fiksacji funkcjonalnej?”<sup>12</sup>. Zwłaszcza w sytuacjach, kiedy mianem „nauki o dizajnie/designie” określa się „obszar badawczy oraz innowacyjnie i praktycznie zorientowaną platformę dla projektów globalnego biznesu, sztucznej inteligencji, interakcji człowiek – maszyna, technologii plazmowej i genetycznej, technologii internetowych (IT)”<sup>13</sup>.

I choć stworzenie podstaw teoretycznych dla jakiejś ogólnej teorii dizajnu/designu w obliczu tak nieposkromionej proliferacji dizajnowych/designowych klasyfikacji i podziałów wydaje się mało prawdopodobne (i mało celowe), nie sposób uniknąć próby epistemologizacji zagadnienia. Ale też nie istnieje i istnieć nie może jedna teoria dizajnu/designu, bo przedmiot jest nazbyt kompleksowy i niejednorodny.

Także w dyskursie metateoretycznym mamy do czynienia z takim impetem teoriopoznawczym, że dizajn/design zaczął zagospodarowywać spore połacie współczesnej epistemologii, wkraczając na obszary różnych dziedzin wiedzy o kulturze (*design studies*), a nawet aspirując do miana nauki o sposobach kreowania kontaktu z różnymi interfejsami kulturowymi i samych tych interfejsach (*knowledge media design*), z projektowaniem interakcji użytkowników w systemach komputerowych (metadizajn/metadesign) w duchu swego rodzaju.

## **I gdzie w tym wszystkim miejsce na dizajn po(st)przemysłowy?**

Jeśli przyjąć, że dizajn/design po(st)przemysłowy tworzy jedną z praktyk projektowych mających na celu rozwiązanie problemów z dziedzictwem

<sup>12</sup> W. Bryl-Roman, *Inflacja designu?*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 3, s. 29.

<sup>13</sup> Y. Milev, *Emergency Design*, dz. cyt., s. 39.

(kulturowym, estetycznym) niepotrzebnych bądź нефunkcjonalnych obiektów w miejscach ich przeznaczenia, polegającą na zachowaniu formy obiektu, tak jednak, że przydana im zostaje inna od pierwotnej funkcja w macierzystym środowisku architektoniczno-urbanistycznym – to uczynimy pierwszy krok w tym kierunku. W takim sensie dizajn/design po(st)przemysłowy stanowi zarazem klasyczny przykład medium niosącego przekaz na temat swojego pochodzenia (źródła) – przekaznik jest przekazem – i to jego funkcja komunikacyjna stanowi siedlisko wszelkich pozostałych funkcji. Ba, to ona decyduje o fortuności przydawanych mu wskutek praktyk dizajnerskich/designerskich nowych funkcji estetyczno-użytkowych. Za każdym razem chodzi o zjawiska powierzchniowe (a więc także interfejsowe), w których obrębie powierzchnia, wolna od przymusu (hermeneutycznej) głębi, staje się właściwym środowiskiem widzialności.

Oznacza to, że celem projektującej interwencji w zastany stan rzeczy za pomocą symbolicznej i wizualnej komunikacji jest określony efekt, określona ideologia widzialności „nadpisana” na starej formie, która ma stanowić opakowanie dla nowych funkcji. Tyle tylko, że te nowe funkcje definiują się właśnie poprzez swą zewnętrżność: lofty bez (dawnego) architektonicznego interfejsu nie są loftami; centrum kulturalne w starym browarze wymaga przekroczenia interfejsu starego browaru – jedno i drugie zmierzania się z ideologią widzialności oferowaną przez ich powierzchnie, która zdejmując z nich odium zmuzealizowanego zabytku (miejscu przeznaczonego do zwiedzania), przydaje im funkcjonalności powierzchni użytkownika, interfejsu skrywającego to, co jest za nim.

Miejsca poprzemysłowe zostają wyzute ze swej pierwotnej funkcjonalności, zdekontekstualizowane, a więc i pozbawione naturalnego środowiska, które decydowało o ich przeznaczeniu. To już deficyt nie tylko substancji, ale i ubytek swego rodzaju podstawy bytowej stanowiących o stylu, który wyposażał te lokalizacje w naturalną energię semiotyczną. Pozbawione owej energii, stają się bezstylowe, w najlepszym razie jałowe pod względem stylu, który z nich wyciekł, wobec czego praktyki dizajnerskie/designerskie mają im przywrócić owo przysłowiowe

„drugie” życie. Ale przecież stylu, rozumianego jako czytelny związek tożsamości, znaczenia i formy, nie da się już powtórzyć, bo pozostaje on zawsze „epokowy”, przynależny do czasu minionego i pierwotnej czasoprzestrzeni, nieprzechochodni. Można go jedynie zacytować: z miejsca poprzemysłowego wykrzesać przestrzeń postprzemysłową, a więc z dawnej lokalizacji uczynić aktualną lokację<sup>14</sup>, miejsce podziwu o stosownym „wyobrażeniowym potencjale”<sup>15</sup>, z którego wyparowała pierwotna tożsamość, choć przydatne jako środowisko adaptacyjne (do mieszkania, pracy, działalności kulturalnej, muzealnictwa).

Takie przestrzenie maskują niedobór stylu nadwartościowaniem powierzchni, co przejawia się w swego rodzaju efekcie powierzchniowym obiektów i (bądź) miejsc, imitującym coś, co już (albo jeszcze) stylem nie jest: stylizowaniem „na”. W owej dialektyce maskowania, zarazem akcentowania tego, co powierzchniowe, zamianie ulega ekonomia znaku: ze stylu na styling (dizajn), który brak tego pierwszego zastępuje nadmiarem (ekscese) looku – efektu powierzchni jako rezultatu praktyk architektoniczno-urbanistycznych inscenizujących zewnętrzną powłokę materii jako miejsce spektaklu widzialności. Przypomina to praktyki remasterowania archiwalnych nagrań, polegające na „przepisywaniu” na nowy nośnik, „poprawianiu” – właśnie dizajnowaniu – w celach reedycji utworów tak, by wpisywały się one w obowiązujący na rynku muzycznym poziom słyszalności.

Bo dizajn nie jest stylem albo jest stylem „niepełnym”, „niepełnowartościowym” – obie kategorie odnoszą się do różnych momentów praktyk komunikacyjnych związanych z doświadczaniem widzialności

<sup>14</sup> Szczegółowo na ten temat zob. A. Gwóźdź, *Między lokacją a duchem miejsca. Poprzemysłowy Górny Śląsk razy kilka*, w: *Przestrzenie filmowe Górnego Śląska. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku*, red. A. Gwóźdź, Katowice: Regionalny Instytut Kultury 2018, s. 15–35.

<sup>15</sup> K. Lynch. *Obraz miasta*, tłum. E. Janicka, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków: Universitas 2010, s. 232. W tłumaczeniu kompletnej książki Lyncha pojawia się w tym miejscu określenie „obrazowość”, jednakże termin zaproponowany w przekładzie cytowanego fragmentu lepiej odpowiada idei niniejszego artykułu (zob. tegoż, *Obraz miasta*, przeł. T. Jeleński, Kraków: Wydawnictwo Archivolta Michał Stępień 2011, s. 11).

między wglądem głębokim umożliwiającym przez sensy a dyskursem powierzchniowym. Styl odnosi się do doniosłości, dizajn do fortuności, kiedy to pod naporem zmiany technokulturowej rzeczywistość zastępowana jest przez wrażenie realności samej powierzchni, manifestującej „autorytet realności” na innej zasadzie niż styl – pierwszeństwie looku.

Look pełni rolę „widzialnego” efektu specjalnego, który prowadzi od „kultury wyglądu” do „kultury dizajnu”<sup>16</sup> (od miejsc poprzemysłowych do postprzemysłowych lokacji) opartej na eskalowaniu przyjemności wzrokowych; niczego nie rewitalizuje (nie przywraca do życia), a jedynie rewaloryzuje (adaptuje do założonego efektu). To same powierzchnie stają się środowiskiem porządku symbolizacyjnego, nie tyle bowiem chodzi o to, „aby coś wiedzieć”, ale „by coś zobaczyć”<sup>17</sup>.

Alte przecież dizajn, choć zawsze płytki, nigdy głęboki, nastawiony na powierzchniowy efekt, jest jak każde przedstawienie, które pociąga za sobą taki rodzaj ideologii widzialności, w którym liczy się mimo wszystko „nie tylko powierzchnia, lecz także o b l i c z e, wobec którego stanąć musi widz”<sup>18</sup>. Za każdym razem chodzi zatem także (a pod względem rynkowym głównie) o praktyki kształtowania systemów doświadczenia w obrębie ikoniczno-materialnego świata<sup>19</sup>.

Wprawdzie więc dizajn po(st)przemysłowy jest czymś, co stanowi o efekcie zanurzającym w tym, co nowe, na przykład ślad fabryki na drodze z (dawnego) stylu do (nowego) looku (wobec czego chodzi

---

<sup>16</sup> G. Julier, *Świetlana przyszłość europejskiego designu*, tłum. J. Mrowczyk, konsult. P. Bożyk, „2+3D” 2006, nr 19, s. 66. Ta pierwsza z kultur byłaby silnie powiązana z „okresem poświeceniowym, nowoczesności oraz uprzemysłowienia”, ta druga zaś „trwa teraz i łączy się z postindustrialnym społeczeństwem informacyjnym”.

<sup>17</sup> L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa 2008, s. 369.

<sup>18</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, w: tegoż, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2013, s. 67.

<sup>19</sup> G. Julier, *Od kultury wizualnej do kultury designu*, dz. cyt.



o waloryzowanie powierzchni obrazowej w celu aktyw(iz)owania widzialności samego interfejsu), ale jednocześnie także o jakiś rodzaj estetyzacji głębokiej, o jakiej pisał Wolfgang Welsch. Tu „zabiegi estetyczne nie tyle przekształcają gotowe materie, ile determinują już ich strukturę – dotyczą więc nie tylko powłoki, lecz i samego jądra. Można stwierdzić, że estetyka nie zalicza się już do »nadbudowy«, lecz do »bazy«”<sup>20</sup>. (Post)fabryczny loft to zarazem powierzchnia i nowe oblicze, które wskutek interwencji dizajnu tworzą pospółu nowy styl zamieszkania; muzeum w pokopalnianym obiekcie to nie tylko nowe „widzieć”, ale także odmienne od poprzedniego „być” w tym miejscu; kaplica w pokopalnianej cechowni stanowiącej część kompleksu handlowego pozostaje miejscem kultu religijnego, choć na innej zasadzie – konsumpcyjnego scenariusza uczestnictwa, wobec którego musi stanąć klient.

Praktyki dizajnu obejmowałyby zjawiska, których wyróżnikiem pozostawałby szczególny rodzaj interfejsu między „powierzchnią” (widzialnością) a „głębią” (dyskursem głębokim), pociągający za sobą nowy stosunek do wyobrażonego – taki, w którym powierzchnie stają się wskutek estetyzacji „głębokie”. To oznacza, że decydują one nie tylko o tym, jak obiekty mają „wyglądać” (estetyzacja materialności), ale maskując „przemysł” za pomocą praktyk estetyzujących<sup>21</sup>, tworzą nadto warunki do akceptacji nowych zastosowań: z „wyobrażonego obiektu-wytworu fantazji”<sup>22</sup> dizajnera prowadzą do nowego odczuwania rzeczywistości.

<sup>20</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Guczalska, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2005, s. 36. Co więcej, tego rodzaju „estetyzacja materialności” pociąga za sobą dziś coraz częściej także „estetyzację immaterialną”, a ta wedle Welscha „sięga głębiej niż materialna. Nie dotyczy bowiem jedynie poszczególnych regionów rzeczywistości, lecz samego sposobu bycia rzeczywistości i naszego jej ujmowania” (tamże, s. 38).

<sup>21</sup> Takie w istocie, jako twór przemysłowy, jest całe kino, powtarzające w tym względzie naturę secesji maskującej „przemysł” za pomocą „sztuki” – twierdzi Thomas Elsaesser (zob. T. Elsaesser, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin: Vorwerk 8 1999, s. 46–47).

<sup>22</sup> L. Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa 2012, s. 135.

Tego rodzaju przekierowanie z „głębokiego” stylu na powierzchowny look, kształtowane zgodnie z zasadami ekonomii produkcji (właściwe dla estetyki towaru), obliczone jest na racjonalne rozwiązanie określonego celu (po stronie nadawcy związanego z oczekiwaniami wywołania określonych zachowań u widza), w rezultacie na akceptację dizajnowanego produktu. W ten sposób rozwiązany zostaje w pewnym sensie problem niedostatku charakteryzującego pierwotny związek formy i funkcji, a ów brak zamaskowany przeniesieniem do dyskursów polityki, edukacji, dziedzictwa kulturowego, sztuki... Na przykład filmu, gdzie zasymilowany zostaje przez fabułę i narrację, stając się częścią filmowej opowieści.

## A co mają do tego kino i interfejsy?

Takie samo zjawisko identyfikował w kinie klasycznym Thomas Elsaesser, kiedy pisał o stylizowaniu „na”, mając na uwadze „odkształcanie” stylu kina weimarskiego i nowej rzeczowości przez konglomerat stylingu (tego, co we wzornictwie przemysłowym określa się mianem dizajnu). Proces ten dostrzegał w „niemieckim looku” zdjęć oraz reżyserii kina weimarskiego<sup>23</sup>: „wystawianiu na pokaz wartości artystycznej znaków”, przy jednoczesnym zachowaniu ich przemysłowej (dziś: symulacyjnej) genealogii<sup>24</sup>. Look (*styling*) jedynie pokrywa niedobór

<sup>23</sup> T. Elsaesser, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, dz. cyt., s. 41–45. Hans Ulrich Reck idzie dalej, odnosząc „euforię designu” do syndromu „life-stylingu”, utożsamianego ze sposobem użytkowania jako prymarnie procesem postrzegania, w którym „treści semantyczne ustępują formalizacji estetycznych symulacji zdarzeń” [...]. Znaczenie przesuwają się ze znaczącego, z historii i semantyki przedmiotu na sygnifikację, proces kodowania, na użycie odnoszonej do siebie samej struktury znakowej”, a więc „technologia użycia obrazu” (H. U. Reck, *Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1994, s. 238 i 240).

<sup>24</sup> T. Elsaesser, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, dz. cyt., s. 46.

stylu nadwartościowaniem powierzchni: albo kamufluje niedostatek charakteryzujący związek formy i funkcji, maskując przemysłowe źródła stylu (imituje coś, co jeszcze stylem nie jest, stanowiąc jedynie efekt powierzchniowy); albo, paradoksalnie, uwydatnia go, sprawiając, że „w sensie wyglądu, powierzchniowej tekstury bądź formy” ów brak zostaje przeniesiony do przestrzeni dyskursu i zasymilowany przez fabułę bądź narrację, podobnie jak „[...] przedmioty konsumpcyjne lub codziennego użytku, kiedy wkraczają w cyrkulację towarową i stają się częścią rynku”<sup>25</sup>.

Ciekawe w związku z tym okazują się reprezentacje obiektów poprzemysłowych (a więc takich, w których zmianie ulega ekonomia znaku ze stylu na styling) w narracjach fabularnych kina. Historia *Spotkania w Palermo* (*Palermo Shooting*, RFN – Włochy – Francja 2008) Wima Wendersa na przykład tematyzuje dizajn kompleksu postfabrycznego w Zagłębiu Ruhry. Wenders był tu już ze swoimi bohaterami filmowymi wcześniej, kiedy kręcił *Alicję w miastach* (*Alice in den Städten*, RFN 1974), ale wtedy był to jeszcze pejzaż przemysłowy, w którym Alicja, po powrocie z USA, poszukiwała domu-miejsca babci, by się w nim zadomowić.

W *Spotkaniu w Palermo* nie ma już mowy o żadnym umiejscowieniu (o zadowoleniu nie wspominając), bo to nie-miejsce<sup>26</sup> – parafilmowe *mise en scene* i plan fotograficzno-filmowy w jednym – tymczasowe i tranzytywne, jak przechodnia jest obecność głównego bohatera, fotografa, w drodze z Niemiec na Sycylię. Pofabryczny kanion w Zagłębiu Ruhry, niczym gigantyczny obiekt scenograficzny, został już przysposobiony do użytkowania jako obiekt postprzemysłowy – wystawia się na pokaz z całą swoją aurą „księżycowego looku” obiektu postprzemysłowego. I to jest jedyny jego sens: jako tła do zdjęć, a nie miejsca zdarzeń,

<sup>25</sup> Tamże, s. 44.

<sup>26</sup> Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, przedmowa W. J. Burszta, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.

które opowiadałoby swoje historie, bez reszty przecież wykluczone z reprezentacji<sup>27</sup>.

Te obrazy niczego nie opowiadają o miejscu, w którym zostały (jedyne) ulokowane, pozostają reklamą samych siebie i jako takie przejmują je kino opowiadające o fotografii. Nie dziwi zatem, że stają się one pożądanym motywem-tłem dla fotografii modowej, figurą stylingu w fotograficznym evencie, rozpoznawalną także jako designerski gag kina<sup>28</sup>. To ewidentna lokacja – sztuczna, bezduszna i sterylna, czysty efekt wizualny w służbie rynku (wszak fotografie mają sprzedawać modę), głównie cytata z repozytorium współczesnej kultury audiowizualnej, do którego za sprawą filmu zresztą odsyła. Takie miejsce w żaden sposób nie może zostać odrodzone wskutek aktywności fotografów, a jedynie odratowane dla medialnych wyobrażeń, stanowiąc użyteczny plener fotograficznej akcji, pozbawiony znamion więzi emocjonalnej z tym, co o nim stanowi. Wydaje się to tym bardziej dojmujące, że główna modelka jest w zaawansowanej ciąży, a więc w sposób wzmożony tę nienaturalność swoim wizerunkiem podkreśla. Fotograf zresztą też jest tego świadomy, skoro wyjmując ją z ust życzenie, aby powtórzyć zdjęcia „w jakimś prawdziwym miejscu” (swoją drogą, ciężarna modelka to specyficzny obiekt fotograficznego stylingu, dizajn kobiecości jako czysty efekt wizualny).

Takie „prawdziwe” miejsca – *places*, miejsca zdarzeń, a nie lokacje – odnajdzie fotograf w nadmiarze podczas swojej sycylijskiej wyprawy.

---

<sup>27</sup> Zob. W. Wenders, *In Defense Of Places*, w: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 2005, s. 8–9. Nawiązując do niemieckiego źródłosłowa przywoływanego przez Wendersa, lokacja fotograficzna to strzelnica („Schießplatz”), modelowe nie-miejsce do „strzelania” fotek. W podobnej funkcji tła modowego „użył” przed laty muru berlińskiego w filmie *Playgirl* (1965) Will Tremper, zob. A. Gwóźdź, *Krajobrazy z murem berlińskim w filmach fabularnych podzielonego kina do roku 1989*, w: *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita i M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 92–93.

<sup>28</sup> Takim designerskim gagiem, sprowadzającym (degradującym) łąkę na przedmieściu Düsseldorfu do funkcji looku jest też obraz stada owiec wypasanych na tle metropolii przez zbliżowanego inteligenta.

Tutaj renowacja zabytkowych fresków w kościele w Palermo stanowi prawdziwą ich rewitalizację (przywracanie do życia), która nie separuje je od wcześniejszej biografii, ale do niej przywraca w ich pierwotnym, autentycznym miejscu. Nie ma to nic wspólnego z praktykami dizajnerskimi, jest autentycznym ich odratowywaniem dla przyszłości w naturalnej lokalizacji, o jakiej stanowi miasto Palermo. Zresztą ono samo urzeka swymi liszajami i umyka jakiegokolwiek projektującej interwencji – nie chce być dizajnowane, dysponuje przecież swoim organicznym, sycylijskim „obliczem”, które w zupełności wystarcza mu za „przestrzenną doniosłość” spajającą tożsamość, strukturę i znaczenia<sup>29</sup>.

To są właśnie miejsca, a „miejsca” – pisał Wenders – „robią z nas to, czym jesteśmy / miejsca dają nam schronienie / miejsca także nas niszczą”. Ale „miejsca są zawsze całkiem rzeczywiste / Możesz w nich wędrować / albo położyć się na ziemię. / Możesz wziąć z sobą kamień / albo rękę pełną piasku. / Tylko samego miejsca nie możesz zabrać z sobą. / Miejsca nie mogą do nikogo należeć, / nawet do kamery. / A kiedy chcemy zachować je w obrazie, / wtedy jedynie na krótką chwilę wypożyczamy sobie zjawianie się miejsca, / nic poza jego zewnętrzną powłoką, jego powierzchnią”<sup>30</sup>.

Owo „wypożyczanie sobie zjawiania się miejsca” przyjmuje wyjątkowy status w obliczu ruiny; miejsca szczególnego, bo ruina „nie pogrąży się w bezkształcie gołej materii, [ale] powstaje nowa forma, z punktu widzenia natury całkiem sensowna, zrozumiała, zróżnicowana”<sup>31</sup>. Ów aspekt zawieszenia pomiędzy bytem a niebytem, o którym stanowi „obecna, terazniejsza forma przeszłego życia, nie treści albo resztek życia, ale jego przeszłości, przemijalności”<sup>32</sup> zdecydowała o charakterze widowiska telewizyjnego *Umarli ze Spoon River* (2006) Jolanty Treli-Ptaszyńskiej,

<sup>29</sup> K. Lynch. *Obraz miasta*, dz. cyt., s. 234.

<sup>30</sup> W. Wenders, *Bilder von der Oberfläche der Erde. Photographien von Wim Wenders*, München: Schirmer/Mosel 2006, s. 13–14.

<sup>31</sup> G. Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa: Warszawa 2006, s. 175.

<sup>32</sup> Tamże.

na podstawie wierszy Edgara Lee Mastersa, jednego z nielicznych audio-wizualnych spektakli osadzonych kompletnie w przemysłowym górnośląskim plenerze byłej Huty „Kościszko” w Chorzowie. To zresztą lokacja wyjątkowa, chodzi bowiem o kompleksowy obiekt przemysłowy, z zachowaną infrastrukturą przestrzennej organizacji miejsca nietkniętego przez jakąkolwiek myśl rewaloryzacyjną. O ruinę jak najdalszą od intencji uczynienia z niej obiektu postprzemysłowego, zaświadcza swoją nieuchronne niszczenie, niejako na oczach widzów (co z punktu widzenia koncepcji estetycznej spektaklu jest zabiegiem ze wszech miar fortunnym i skutecznym, akcja rozgrywa się bowiem w opuszczonym, zrujnowanym miasteczku zasiedlonym przez duchy zmarłych). To dizajn rozpadu w stanie czystym<sup>33</sup> – przemysłowy krajobraz między światem artefaktów a światem przyrody, między kulturą a naturą (teren przypomina ogromny ogród z ruinami w środku)<sup>34</sup>, ze wszelkimi atrybutami właściwymi ruinom: patyną czasu, melancholią, bolesnymi śladami przemijania w zapomnieniu.

Starych obiektów przemysłowych (teraz poprzemysłowych) już nie rozumiemy, bo nie mamy do nich adekwatnego (poza archiwalnym, czyli muzealnym bądź melancholijnym, jak w wypadku ruin) klucza dostępu; powierzchnia nieczynnej kopalni czyni z nas jedynie bezradnych gapiów; ruiny kompleksu hutniczego uniemożliwiają zrozumienie tego, czym była huta... To za każdym razem „czarne skrzynki” dawnych technokultur, w najlepszym razie lokacje pozbawione pierwotnego „ducha”, które wymagają swojego powierzchniowego (dizajnowego) make-upu. Dopóty, dopóki nie „opakujemy” ich (czasami dosłownie, jak w wypadku Muzeum Śląskiego w Katowicach) w dizajn, który zdejmie

---

<sup>33</sup> W podobnym duchu ukazywał „ruinę” celuloidowego kina, ewokując ideę zabijaku, film *Decasia* (USA 2002) Billa Morrisona (zob. A. Gwóźdź, *Powierzchnie rozkładu, czyli kino jako celuloid*, w: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008, s. 135–147).

<sup>34</sup> Zob. P. Zucker, *Ruins – An aesthetic hybrid*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1961, nr 20, s. 119–130.

z nich odium czegoś niepoznawalnego, obcego, jesteśmy w sytuacji obserwatora – użytkownika, który musi sobie poradzić z niewiedzą, brakiem kompetencji bądź orientacji w sztucznym środowisku, krótko: z irytacją wynikającą z (i prowadząca do) niemożności opanowania sytuacji („Nie rozumiem, a mimo to muszę sobie jakoś z tym poradzić”). Jak ów fotograf ze *Spotkania w Palermo*, któremu można by włożyć w usta słowa jego starszego kolegi z *Alicji w miastach*: „Strzelać fotki. Zastrzelić, rozwalić wszystko, czego nie można znieść”.

Obserwator winien zatem zmierzać ku temu, aby właściwie ukierunkować ową irytację, a mass media – w tym kino – są między innymi po to, aby mu w tym pomóc, ponieważ „wytwarzają stale odnawialną gotowość liczenia się z zaskoczeniami, z zakłóceniami”<sup>35</sup>, tak by sama irytacja mogła się stać zaczątkiem właściwej orientacji sensotwórczej, zapobiegającej jakiejś formie katastrofy<sup>36</sup>. Stanowisko podobne ma wiele wspólnego z ideą „cywilizacji dizajnu” Petera Sloterdijka, wywodzącego „narodziny dizajnu z ducha rytuału”<sup>37</sup>, z odwiecznej potrzeby radzenia sobie przez człowieka z tym, co dlań niezrozumiałe, a więc i nieobliczalne: wiecznych „czarnych skrzynek” otaczającej go technokultury. Bo – powiada Sloterdijk – dizajn polega na „symulowaniu suwerenności”<sup>38</sup> w sytuacji, w której brak nam kompetencji, a więc stanowi istotny element naszego przestrzennego ekosystemu, swego rodzaju mentalny GPS.

„Dizajn w sposób nieuchronny wchodzi w grę zawsze tam, gdzie czarna skrzynka musi zaproponować odbiorcy kontakt, aby mimo swej wewnętrznej hermetyczności mogła być użyteczna. Design tworzy dla ciemnych zagadkowych skrzynek jasną zewnętrżność. Owe

<sup>35</sup> Zob. N. Luhmann, *Realność mediów masowych*, przeł. J. Barbacka, posłowie M. Fleischer, Wrocław: Gajt 2009, s. 28–29.

<sup>36</sup> Zob. Y. Milev, *Emergency Design*, dz. cyt.

<sup>37</sup> P. Sloterdijk, *Das Zeug zur Macht* (2006), w: *Gestaltung denken. Grundlagen-texte zu Design und Architektur*, red. K. T. Edelman, G. Terstiege, Basel: Birkhäuser 2010, s. 302.

<sup>38</sup> Tamże, s. 301.

powierzchnie użytkownika są zarazem twarzami skrzynek, dokładnie: make-upem maszyn; symulują rodzaj pokrewieństwa pomiędzy człowiekiem a skrzynką i mają go apetycznością, radością dotyku, poręcznością i inicjatywami. [...] Dizajn tworzy [...] ową fasadę ze znaków i punktów dotyku, w którą użytkownik może bez odczuwalnego upokorzenia wskutek ewidentnego braku kompetencji w zakresie tego, co wewnątrz, włączyć się ze swoją grą”<sup>39</sup>.

Na podobne rozumienie dizajnu jako domeny interfejsu (i odpowiednio: dizajnu interfejsowego) – zwracał uwagę na początku lat dwudziestych XX wieku Gui Bonsiepe, proponując tzw. ontologiczny diagram dizajnu, obejmujący: użytkownika realizującego określone działanie zorientowane na osiągnięcie określonego efektu, zadanie, jakie pozostaje do zrealizowania, oraz narzędzie bądź artefakt konieczne do jego realizacji. W takim rozumieniu dizajn staje się wypadkową przestrzeni pomiędzy tymi elementami, dzięki czemu przedmioty zyskują status produktów, a dane zostają zamienione w informacje. Jak pisze Bonsiepe, „interface czyni z czystej obecności [*Vorhandenheit*] poręczność [*Zuhandenheit*]”<sup>40</sup>. Dizajn okazuje się zatem zjawiskiem na styku trzech elementów pracujących na rzecz efektywności albo wręcz – jak chce Bonsiepe – miejscem interakcji użytkownika i artefaktu (przedmiot, software) w efektywnym działaniu nastawionym na optymalny efekt.

Można stąd wywieść twierdzenie, że istota dizajnu nie tkwi w samym przedmiocie ani nawet w procesie, lecz w obszarze „pomiędzy” artefaktem a kontekstem, gdzie dizajn odpowiada za dopasowanie (*Passung*) przedmiotów do środowisk, w których przychodzi im funkcjonować, albo lepiej: między systemem a środowiskami, bo „design musi pasować”<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Tamże, s. 304.

<sup>40</sup> G. Bonsiepe, *Design: von Material zu Digital – und zurück*, w: tegoż, *Interface Design neu begreifen*, Mannheim: Bollmann 1996, s. 20 (artykuł oparty na wykładzie wygłoszonym przez autora w roku 1992).

<sup>41</sup> W. Jonas, *Design – es gibt nichts Theoretischeres als eine gute Praxis (ein Einstieg, drei Thesen und ein Resumée)*, w: *Heureka oder die Kunst des Entwerfens*.



Zrozumiał to doskonale Wenders, inscenizując poręczność postindustrialnych miejsc Zagłębia Ruhry w filmie *Pina* (RFN–Francja 2011). Film jest hołdem złożonym Teatrowi Tańca Piny Bausch w Wuppertalu (Wenders urodził się niedaleko stąd, w Düsseldorfie), ale także udaną próbą (eksperymentem) „dopasowania” tańca do po(st)industrialnej spuścizny regionu. W serii epizodów tanecznych reżyser tematyzuje cztery interfejsy choreografii ciała (bo jest to taniec wyrazowy, w którym chodzi o aktywowanie mowy ciała) i poprzemysłowej domeny w okolicach Wuppertalu: płataniny kominów, rur i platform w po(st)przemysłowym plenerze, na tle wózków na szynach w hali fabrycznej, na pokopalnianym zapewne wyrobisku i w „księżycowym” krajobrazie hałdy z wodnym rozlewiskiem. Wszystkie te sceny – mimo różnic – łączy wysoki stopień emocjonalności (dizajn emocjonalny), który staje się zasadą organizującą miejsce podmiotu (a raczej jego ulatywania) między najrozmaitszymi punktami widzenia. Za każdym razem chodzi bowiem o „malownicze” (w sensie estetyzacji powierzchniowej) tło akcji choreograficznej: w dwóch pierwszych wypadkach obiektów już zmuzealizowanych (a więc i zdizajnowanych), w dwóch kolejnych – poddawanych właśnie dizajnowaniu za sprawą filmu. Proces ten nie ogranicza się zresztą do samego transferu estetyki tańca na film, ale pociąga za sobą także funkcjonowanie samego filmu w przestrzeni transmedialnej – między kinem a tańcem – a niewątpliwa moc stylotwórcza tańca przenosi się na dizajn reprezentowanych obiektów i plenerów poprzemysłowych. W takiej sytuacji przestrzenny dizajn po(st)przemysłowy zyskuje look filmowy – zaczyna funkcjonować w obrębie „efektu rzeczywistości” kina, ale i film podlega w podobnej sytuacji wtórnej estetyzacji za pomocą dizajnu.

Technologie obrazowe High Definition (a *Pina* została zrealizowana w takiej właśnie technologii, podpartej nadto techniką 3D) czynią zresztą dizajn szczególnie rozpoznawalny na tle innych technik kulturowych

kina, dlatego w sposób wyraźny, czasami wręcz nachalny, demonstrują cyfrowy look kina w funkcji „widzialnego” efektu specjalnego. W podobnych filmach styl zostaje zawłaszczony przez look w taki sposób, że figury owego stylingu stają się bez problemu (bo mają zostać!) rozpoznawalne jako efekt (specjalny), powodując eskalację wrażenia rzeczywistości do „zanadto realnego”<sup>42</sup> dizajnu.

Słuszna wydaje się więc teza Aleksandra R. Gallowaya, wskazującego na interfejs jako „alegorię kontroli” i jego procesualny charakter jako efektu powierzchni<sup>43</sup>. Takie jego rozumienie zwalnia go z konotacji jedynie „dobrej formy”, przydając mu pojemniejszej sankcji socjo- i technokulturowej: jako fenomenowi efektywnego użycia – swego rodzaju serwisu dopomagającego obserwatorowi (aktorowi) w osiągnięciu celu<sup>44</sup>.

Pojęcie serwisu jest wyjątkowo trafne także dlatego, że znakomicie współbrzmi z koncepcją zarówno Viléma Flussera, dostrzegającego w dizajnie rodzaj „podkładania”<sup>45</sup> („serwisowania” zatem), jak i Sloterdijka, przydającego mu swego rodzaju ergonomicznej osnowy procesu działania komunikacyjnego. W takim sensie, powiada Flusser, także „geometria teoretyczna (i mechanika teoretyczna) jest designem, który podkładamy pod zjawiska, aby móc je uchwycić”<sup>46</sup>. Ma też wiele wspólnego z koncepcją zarządzania kryzysami za pomocą „kryzysowego dizajnu” (*emergency design*), skupioną na zarządzaniu przestrzenią życiową<sup>47</sup>. Bo czymże jest taniec w przestrzeniach i obiektach *Piny*,

---

<sup>42</sup> Zob. S. Rothöhler, *High Definition. Digitale Filmästhetik*, Berlin, August Verlag: 2013.

<sup>43</sup> A. R. Galloway, *Außer Betrieb: Das müßige Interface [The Unworkable Interface]*, Köln: Buchhandlung Walter König 2010, s. 13 i 19.

<sup>44</sup> G. Bonsiepe, *Die Rolle der Visualität*, w: tegoż, *Interface Design neu zu denken*, dz. cyt., s. 67;

<sup>45</sup> Zob. V. Flusser, *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design*, Göttingen 1997.

<sup>46</sup> Tamże, s. 15.

<sup>47</sup> Tego rodzaju *emergency design* stanowi o technice kulturowej ogarniającej sobą „proces designu, począwszy od usług aż po produkty fizyczne, psychiczne i interaktywne, które wpływają na konsumentów i ich zachowania związane z użytkowaniem tychże” (Y. Milev, *Emergency Design*, dz. cyt., s. 38–39).

jeśli nie próbą zapanowania nad irytacją wynikającą z konieczności opanowania niecodziennego interfejsu (w halach fabrycznych ani na wyrobiskach zwykle się nie tańczy)?

A więc *Spotkanie w Palermo* i *Pina* jako próby „przechytrzenia” dy-  
lematów związanych z poprzemysłowym dziedzictwem za pomocą tech-  
niki kulturowej kina? Oto lekcja, jaką daje nam filmowiec Wenders, aby  
sobie z tym wyzwaniem poradzić. Przynajmniej w kinie.





Jadwiga Zimpel

## **Kategoria złożoności w analizie miejsca postindustrialnego**

Z zagadnieniem adaptacji opuszczonych obiektów przemysłowych do pełnienia nowych funkcji wiąże się problem jakości powiązań tworzonych przez te projekty z szeroko rozumianym lokalnym kontekstem. Wielu interwencjom projektowym z tego nurtu zarzucić można na przykład brak bądź niedostatek wrażliwości na społeczno-kulturowy wymiar ich najbliższego otoczenia. Nawet jeśli udaje się im doprowadzić do przekształcenia opuszczonej fabryki w rozpoznawalną i efektywnie działającą instytucję kultury, interwencje te często nie potrafią otworzyć adaptowanych przestrzeni na oddolne praktyki mieszkańców oraz twórczo sproblematyzować zerwania, którym nacechowana jest relacja użytkowników z ich dawnym zakładem pracy. Tekst ten jest próbą przemyślenia powodów, dla których tak się dzieje w odniesieniu do kategorii złożoności miejsca. Złożoność proponuje się tu rozumieć jako efekt wytwarzających miejsce oddziaływań interakcyjnych, które łączą jego jakościowo różnorodne elementy. Skłaniam się tu zatem ku

postrzeganiu miejsc jako „asamblaży”<sup>1</sup> posiadających własną historię, która w formie szeroko pojętej materialności miejsca oddziałuje na podmiot.

Zastosowanie kategorii złożoności w analizie miejsca nawiązuje do propozycji Juvala Portugali, który sugeruje, by w terminach złożoności ujmować miasto: „Jako zestaw materialnych komponentów miasto jest artefaktem: prostym systemem. Jeśli jednak spojrzeć na nie jako na zestaw, którego komponentami są ludzie – aktorzy miejscy – wówczas dostrzegamy w mieście systemem złożony. Oczywiście miasto jest zarówno i jednym, jak i drugim – rodzajem systemu hybrydy. To aktorzy miejscy, wchodząc w interakcje z sobą nawzajem, z materialnymi komponentami miasta i środowiskiem, przekształcają miasto-artefakt w miasto-sztuczny-złożony-system. Miasto funkcjonuje jako podwójny system także z kilku innych powodów. Po pierwsze, jako taki, wyłania się ono z interakcyjnych działań aktorów miejskich. Ale gdy się już raz pojawi, jego struktura i dynamika wpływa (lub »zniewala«, jeśli użyjemy języka synergetyki) na zachowanie aktorów, co dzieje się w procesach cyrkularnej przyczynowości – teoria społeczna określa te procesy jako reprodukcję przestrzenną”<sup>2</sup>.

Proponując przyglądać się miejscu postindustrialnemu przez pryzmat kategorii złożoności, stawiam tezę, że ponowne włączenie obiektów przemysłowych w obszar kulturowego doświadczenia mieszkańców polskich miast nie jest jedynie zadaniem technicznym, wyczerpującym się w umiejętnym dostosowaniu niszczonej substancji architektonicznej do przyjęcia nowego programu funkcjonalnego, lecz przede wszystkim zadaniem koncepcyjnym, zmierzającym do wytworzenia relacyjnego pojęcia miejsca postindustrialnego. Obiekty przemysłowe są bowiem częścią złożonego splotu relacji i powiązań rozciągających

<sup>1</sup> K. Dovey, *Becoming Places. Urbanism/Architecture/Identity/Power*, London–New York: Routledge 2013, s. 13–30.

<sup>2</sup> J. Portugali, *What makes cities complex?*, w: *Complexity, Cognition, Urban Planning and Design, Post-Proceedings of the 2nd Delft International Conference*, red. J. Portugali, E. Stolk, Switzerland: Springer International Publishing 2016, s. 5.

się nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie. Ta ich relacyjna, złożona kondycja nie jest jednak w wystarczający sposób problematyzowana przez praktykę projektową, która w przeważającej większości przypadków podporządkowana jest logice wyodrębniania. Wychodząc od tego rozpoznania, tekst ten stawia przed sobą zadanie artykulacji złożoności splotu, w którym funkcjonują obiekty poprzemysłowe. Robi to po to, by możliwy stał się namysł także nad innymi wymiarami miejsca postindustrialnego.

## Tak jak z ciałem

Ewa Hyży, interpretując myśl Elizabeth Grosz, zauważa, że w ujęciu filozofki ciało „jest »materialnością«, która nie zawiera się jedynie w fizikalnych kategoriach i ta właściwość wykraczania poza ramy, które je obejmują, jest fascynująca”<sup>3</sup>. Dla Grosz, „[...] korporalne i mentalne to dwie strony medalu, akty woli i ruchy ciała są ekspresją jednej i tej samej rzeczy”<sup>4</sup>. Myśl Grosz ukazująca ciało jako przestrzeń „kulturowych inskrypcji”<sup>5</sup>, zrywająca z kartezjańskim ułokowaniem myślącego ja w sferze umysłu, może stanowić punkt wyjścia refleksji nad obiektami poprzemysłowymi, ponieważ podobnie jak w przypadku ciała, mamy tu do czynienia z tworamı wchodzącymi w równie skomplikowane związki z otoczeniem. Ponadto korporalny feminizm Grosz ponownie wprowadza nas w obszar kwestionowania dualizmów zachodniej kultury, co umożliwia ujęcie interesujących nas tu obiektów w sposób wymykający się redukcjonizmom, które charakteryzują wiele nurtów współczesnej teorii i praktyki projektowej. Usytuowanie się poza tą redukcjonistyczną tendencją, polegającą na traktowaniu obiektów poprzemysłowych

<sup>3</sup> E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków: Universitas 2003, s. 92.

<sup>4</sup> Tamże, s. 93.

<sup>5</sup> E. Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 1994, s. x.

wyłącznie w kategoriach zadania technicznego, wydaje się istotne dla postawienia pytania o miejsce postindustrialne, którego obiekty te są częścią, ale same w sobie jeszcze go nie stanowią. Chodzi tu zatem także o sproblematyzowanie doświadczeń związanych z zerwaniem biograficznej ciągłości. Stanowią one bowiem istotny, materialny – w sensie zaproponowanym przez Grosz – wymiar miejsca postindustrialnego. Narracyjna integracja zerwań, możliwa nie tylko dzięki pracy projektowej, ale przede wszystkim pojęciowej, tworzy moment zakorzeniający, z którego wyłonić może się miejsce.

Posługując się figurą wstęgi Möbiusa dla oddania sposobu, w jaki ciało włącza się w porządek kultury, Grosz podkreśla, że podziały nałożone przez zachodnią filozofię na rzeczywistość doświadczenia są błędne w swoim dążeniu do czystych cięć i jasnych rozgraniczeń<sup>6</sup>. Jeśli argumentację Grosz odnieść także do specyficznego typu doświadczenia kulturowego, jakim jest doświadczenie miejsca, zauważamy, że analityczne dążenie praktyk projektowych do podporządkowania codzienności zestandaryzowanym kodom estetycznym i funkcjonalnym zaburza to doświadczenie, ponieważ w swej istocie nie ma ono charakteru analitycznego, lecz syntetyczny. Podobnie jak ciało, które funkcjonuje pomiędzy i na przecięciu różnych porządków, pochwyczone w swej materialności przez kulturę, tak też obiekt przemysłowy, z którym wiążą się określone wydarzenia i doświadczenia użytkowników, jest czymś więcej niż nagromadzeniem fizycznych elementów, nie sprowadza się do nich i swym oddziaływaniem poza nie wykracza.

Intuicję, która podpowiada, by obiekt przemysłowy rozpatrywać w kategoriach pochwycenia przez kontekst, wesprzeć można nawiązaniem do figury asamblażu, która zdaje sprawę ze skomplikowania tworzących go powiązań. „Najogólniej rzecz ujmując – pisze Kim Dovey, cytując De Landę – »asamblaż« jest całością, »której właściwości wyłaniają się z interakcji między częściami«”<sup>7</sup>. W odniesieniu do kategorii

---

<sup>6</sup> Tamże, s. xn.

<sup>7</sup> K. Dovey, *Becoming Places*, dz. cyt., s. 16.



miejsca, myślenie asamblażowe pozwalałoby zatem dostrzec jego złożoność, która wynika z powiązania różnych tworzących je wymiarów: fizycznego, społecznego i kulturowego, które wchodzą między sobą w różne związki. Moment i forma asamblażowych wiązań są zależne od lokalnego kontekstu i jego historycznej specyfiki. Każda lokalność przejawia się zatem jako odrębny rodzaj splotów, w których skład wchodzi także biografie i ciała mieszkańców. Obiekt przemysłowy nie jest jeszcze sam w sobie miejscem postindustrialnym, o którego ontologię tu pytamy. Miejsce postindustrialne byłoby raczej rodzajem asamblażu, który wiąże obiekt przemysłowy, dzielnice mieszkalne, domy z opowieściami ich mieszkańców.

Nawiązując do rozpoznań Grosz stwierdzenie, że materialność obiektu przemysłowego, podobnie jak materialność ciała, jest czymś więcej niż to, co fizyczne, w pierwszej chwili razi wtórnością. Kulturoznawców, antropologów i socjologów miasta odniesienie od razu do koncepcji problematyzujących przestrzeń w terminach społeczno-kulturowych ulokuje w ramach pytań z zakresu fenomenologii miejsca i zwrotu przestrzennego. Wtórność ta jest nam jednak potrzebna, by wyartykułować te wymiary obecnych w przestrzeniach polskich miast miejsc postindustrialnych, które opierają się prostym operacjom globalnego ujednolicania, prowadzącego do ponownego włączenia pozostałości industrializmu do obiegu miejskich wymian.

Sądzić można, że problem, na jaki napotyka praktyka projektowa w zderzeniu z opuszczoną fabryką, wynika z postrzegania jej w wyodrębniających kategoriach przedmiotowych, nie zaś jako elementu żywej sieci tkanek i połączeń. Próbując wytyczyć ścieżkę, prowadzącą do ponownego zakorzenienia w miejscu postindustrialnym, musimy zatem zdać sobie sprawę, że u źródeł wspomnianego problemu tkwią przyjęte na gruncie praktyki projektowej milczące przekonania na temat natury związku człowieka z przestrzenią, tego, czym jest miejsce i jaki typ relacji nas z nim łączy. Aby w udany sposób przekształcać miejsce postindustrialne, musimy założyć, że składa się na nie coś więcej niż pofabryczny obiekt, zrujnowana architektura i wymagający dekontaminacji grunt, że

funkcjonuje ono jako element szerszej sieci relacji, łączących aktorów ludzkich i nieludzkich – ludzi, przedmioty, zwierzęta i roślinność.

Artykułując złożoność fenomenu miejsca, warto przyrzeć się tej jakości przez pryzmat rzadko dziś przywoływanej koncepcji „metabolizmu energetyczno-informacyjnego” zaproponowanej przez Antoniego Kępińskiego<sup>8</sup>. Szczególnie interesujący dla naszych rozważań jest ten fragment wspomnianej koncepcji, w którym Kępiński podkreśla bliski związek „symbolu”, rozumianego jako efekt procesów metabolizmu informacyjnego, z ciałem i otoczeniem. „Metabolizm informacyjny – pisze Kępiński – jest ściśle zespolony z metabolizmem energetycznym, jeden bez drugiego nie może istnieć. Symbol, mimo że jest czymś abstrakcyjnym, w pewnym sensie »duchowym«, sięga głęboko w cielesność. Steruje najbardziej cielesnymi funkcjami ustroju i wyznacza ich zasadniczy kierunek. Sam jako taki, bez ciała, istnieć nie może, straciłby swój sens i istotę bytu. Odnosi się to zarówno do ustroju, jak i do otaczającego świata. Symbol pozbawiony podłoża, tj. desygnatu, pozbawiony oparcia w świecie zewnętrznym, przestaje być symbolem, staje się złudą, majakiem, sennym marzeniem. Symbol więc, mimo że jest abstrakcyjny, »bezcielesny«, wiąże się ściśle z ciałem i z materialnym otaczającym światem”<sup>9</sup>.

Na podstawie rozpoznań Kępińskiego dotyczących wspólnotowórczego, a więc także uhistoryczniającego charakteru procesów związanych z metabolizmem informacyjnym, możemy stwierdzić, że wkraczając w daną przestrzeń, wkraczamy jednocześnie w „struktury czynnościowe” i „symbole” poprzednich pokoleń i obecnych mieszkańców. Znacznie komplikuje to sytuację projektowania, ponieważ po to, by adaptację poprzemysłowego obiektu wpisać w kontekst, musi ono uwzględniać jego złożoną fizykalno-symboliczną materialność. Ponadto symbolicznego wymiaru kontekstu nie sposób odczytać bez

---

<sup>8</sup> A. Kępiński, *Wspólnota metabolizmu informacyjnego*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik i in., Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2005, s. 73.

<sup>9</sup> Tamże, s. 75.

pogłębionego studium miejsca, które wymaga zastosowania metod znaczenie bardziej skomplikowanych niż na przykład indaganda urbanistyczna, takich, które pozwalałyby uchwycić treść doświadczenia przeżywanego i wpływ, jaki wywiera ono na atmosferę miejsca.

Koncepcja międzypokoleniowej transmisji wzorów kulturowych czy koncepcje enkulturacji wypracowywane od początku XX wieku przez teoretyków kultury zdają oczywiście sprawę z zanurzenia człowieka w świecie symboli, w mniejszym stopniu podkreślają one jednak związek procesów symbolizacji z tym, co Kępiński nazywa metabolizmem energetycznym. Wydaje się, że dopiero takie łączne potraktowanie obu procesów, kwestionujące to, co Kępiński nazywa „przedziałem na psyche i some”<sup>10</sup>, do którego dodamy także podział na ciało i umysł czy kulturę i naturę, pozwala zrozumieć zadanie, jakie stoi przed projektowaniem, które poszukiwałoby rozwiązań wrażliwych na złożoność miejsca.

Za ujęciem miejsca w kategoriach złożoności składających się na nie powiązań przemawia także współczesna archeologia krajobrazu, której przedstawiciele poszukują metod umożliwiających odtworzenie badanych krajobrazów w wymiarze szerszym, niż zakładałaby to koncepcja krajobrazu jako fizycznego artefaktu. Na przykład Thomas G. Whitley, prowadzący badania nad krajobrazem kulturowym starożytnych Helwetów, proponuje ujmować krajobraz jako jednocześnie materialny, społeczny i kulturowy<sup>11</sup>. Podbudowę teoretyczną dla ujmowania miejsca przez pryzmat kategorii złożoności stanowi także rozpoznanie Erika Swyngedouwa, z połowy lat dziewięćdziesiątych, który przygląda się temu, w jaki sposób „fuzja elementów społecznych i fizycznych” prowadzi do wyłaniania się nowego miejskiego tworu – „cyborg city”<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Tamże, s. 73.

<sup>11</sup> T. G. Whitley, *Human Energetics and Modelling of Cultural Landscapes*, [online:] LAC2014Proceedings, DOI 10.5463/lac.2014.63, <http://lac2014proceedings.nl/article/view/89/65> [dostęp: 25.11.2018].

<sup>12</sup> D. Houston, J. Hillier, D. MacCallum, W. Steele, J. Byrne, *Make Kin, not Cities! Multispecies Entanglements and Becoming-World in Planning Theory*, „Planning Theory” 2017, nr 1, s. 4.

## Integralność doświadczenia miejsca

Miejsce jako doświadczenie czasoprzestrzenne podmiotu cechuje niepodzielnie. Jest ono czymś nieredukowalnym, całościowym. Dlatego też stanowi dzisiaj kategorię anachroniczną, lecz poprzez ten swój anachronizm „angażującą” (*involve*) w sensie, jaki temu pojęciu nadali Deleuze i Guattari<sup>13</sup>. O doświadczeniu całości, jakie oferuje miejsce, pięknie pisze Krystyna Miłobędzka: „Byłam z mężem i synem w Dziwnowie – na czasach pracowniczych, jak to się nazywało. Koło naszego domku rosła jedna róża, którą zawsze widziałam, leżąc na leżaku. Ta róża, leśne goździki, łąka zobaczona podczas wycieczki do Wolina nagle zbiegły się w jedną całość na widok morza – dzięki temu uczuciu, jakiego doświadczała ludzkie, dla których widok morza nie jest widokiem codziennym. To było takie narkotyczne uczucie doznawania ogromu, całości”<sup>14</sup>.

Fragment ten jest zapisem doświadczenia pełni, w którym podmiot jednoczy się z otoczeniem, tworząc z nim integralną całość. Doświadczenie takiej integralnej więzi z otoczeniem jest doświadczeniem rzadkim i znikającym z pejzażu współczesnych miast. Co tłumaczyć można jako efekt separującego wpływu dyskursów organizujących życie miejskie na poczucie związku podmiotu z jego otoczeniem przyrodniczym i społecznym. Doświadczenie integralności miejsca wiąże się z poczuciem jednostkowego sprawstwa w zakresie zaprowadzanego w nim ładu, który dla postronnego obserwatora nie musi być zrazu czytelny. Integralność miejsca wiąże się bowiem z możliwością przekształcania go opartego na zlokalizowanej wiedzy praktycznej, co prowadzi do połączenia porządku przestrzennego z porządkiem myśli, wytworzenia mikrokosmosu związków znaczeniowych i czynnościowych.

<sup>13</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, przeł. B. Massumi, London – New York: Continuum 2004, s. 263.

<sup>14</sup> K. Miłobędzka, *Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław: Biuro Literackie 2010, s. 20.

Zagrożeniem dla doświadczenia integralności miejsca byłby zatem porządek mechaniczny, który strukturyzuje miejsce niezależnie od ryt-mów urefleksyjniania przez podmiot swojej czasoprzestrzennej kondycji. Porządek mechaniczny tworzy bowiem rodzaj ładu pozornego, zewnętrznego. Tendencja do mechanicyzacji ładu miejsc dostrzegalna jest w niektórych projektach adaptacji obiektów przemysłowych, które nie uwzględniają ich relacji z szerszym kontekstem. Pytanie o miejsce postindustrialne jest więc także pytaniem o drogi ucieczki przed mechanicyzacją postindustrialnej codzienności – ścieżki mowy, kartografie „stawania się”<sup>15</sup>.

## Postindustrialna „struktura odczucia”

W myśli społeczno-ekonomicznej pojęcie postindustrializmu stosowane często zamiennie z pojęciem postfordyzmu odnosi się do okresu w dziejach społeczeństw zachodnich, rozpoczynającego się wraz z wyczerpaniem się modelu gospodarek zorganizowanych wokół intensywnej produkcji przemysłowej. Zgodnie z klasyczną koncepcją Daniela Bella pojęcie społeczeństwa postindustrialnego to pewien „konstrukt analityczny”, który pozwala uchwycić trzy główne formy przemian zachodzących w społeczeństwach zachodnich od lat siedemdziesiątych XX wieku: przemianę ładu społeczno-ekonomicznego, która wiąże się z przejściem od produkcji przemysłowej do produkcji usług i wiedzy; przemianę postaw społecznych i przemianę wiedzy<sup>16</sup>. Wśród kluczowych impulsów dla wyłonienia się postindustrializmu Bell wskazuje przede wszystkim rozwój nowych technologii komunikacyjnych, które przekształcają sposób funkcjonowania współczesnych społeczeństw, również pod kątem przestrzennej organizacji pracy<sup>17</sup>. Pojęcie

<sup>15</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, dz. cyt., s. 263.

<sup>16</sup> D. Bell, *The Coming of Postindustrial Society: A Venture in Social Forecasting*, New York: Basic Books 1999, s. 480–483.

<sup>17</sup> Tamże.

postindustrializmu stanowić może zatem także, choć podkreślmy, że jest to wątek, którym Bell bezpośrednio się nie zajmuje, narzędzie opisu nowych krajobrazów miejskich, których dominantą nie są już zakłady pracy i robotnicze dzielnice, lecz parki technologiczne, uniwersytety, galerie sztuki, biblioteki czy muzea. Siedziby wspomnianych instytucji często lokuje się w przestrzeniach po dawnych zakładach pracy, dostrzegając w takim działaniu narzędzie progresywnej ochrony materialnego dziedzictwa industrializmu<sup>18</sup>. W kontekście polskim zabiegi te są zjawiskiem stosunkowo nowym, angażującym specjalistów różnych dziedzin w tym także w sposób szczególny architektów, urbanistów, konserwatorów i projektantów. Krajobraz miasta postindustrialnego to zatem w zależności o geograficznego kontekstu przestrzeń niezagospodarowanych pustostanów, miejskich ruin bądź tkanka poddana procesowi intensywnej pracy adaptacyjnej, w którym istotną rolę pełni projektowanie.

Obecność materialnego dziedzictwa industrializmu w krajobrazie miejskim odnosi do pytań o naturę nowoczesnych procesów urbanizacyjnych i ich wykorzeniający charakter. Interesujące mnie tu doświadczenie postindustrialnego zerwania będące udziałem mieszkańców dawnych dzielnic robotniczych można zatem interpretować jako efekt procesów zachodzących znacznie wcześniej niż lata siedemdziesiąte XX wieku, w których lokuje się narodziny postindustrializmu. Ze specyfiki wspomnianych procesów zdaje dziś sprawę wrażenie kontrastu, jakiego doznajemy, zestawiając kubaturę fabrycznej bryły ze skalą ludzkiego ciała. Tę jakość postindustrialnej architektury przemysłowej podkreśla między innymi Wojciech Wilczyk w poświęconym jej cyklu fotografii *Postindustrial*. „W przypadku postindustriali – mówi Wilczyk w rozmowie z Maciejem Kabschem – motywacją do robienia zdjęć była niezwykła forma tego rodzaju obiektów. Zwykle monumentalna

---

<sup>18</sup> Ł. Urbańczyk, *Zabytki poprzemysłowe szansą rozwoju miast*, w: *Adaptacja obiektów poprzemysłowych do współczesnych funkcji użytkowych*, red. B. Szmygin, Warszawa – Lublin: Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej 2009.

i mająca w sobie pewien rodzaj niedopowiedzenia, co jest skutkiem ich częściowego demontażu oraz wyłączenia z ciągu technologicznego”<sup>19</sup>. Problem, na jaki napotyka współczesna myśl projektowa przy próbach włączenia obiektów poprzemysłowych w obieg, nie tylko ekonomicznych, ale także społecznych i kulturowych wymian jest więc, po części, materializującą się właśnie potencjalnością projektu urbanistyki nowoczesnej, w który, jak zauważyła Ewa Rewers, od samego początku wpisana była tendencja do przekształcania się w dystopię<sup>20</sup>. Postindustrializm stanowiłby zatem nie tyle początek, ile kulminację procesów zapowiadanych przez nowoczesność.

Jednym z takich procesów jest dekontekstualizacja praktycznej wiedzy podmiotu. Ujmowana w perspektywie doświadczenia biograficznego, dekontekstualizacja odnosi się do sytuacji, w której źródło inspiracji do budowania i przekształcania miejsca zostało przemieszczone, co utrudnia wytworzenie „map znaczenia”<sup>21</sup> umożliwiających podmiotowi skuteczne nawigowanie w społeczno-kulturowej przestrzeni codzienności. Wiąże się to z subiektywnym poczuciem wydziedziczenia z narzędzi pozwalających transformować lokalność w codziennych praktykach. Warto podkreślić, że namysł nad procesami dekontekstualizacji wymaga uwzględnienia nie tylko elementów transformacji strukturalnej, do czego kilkanaście lat temu przekonywał między innymi Manuel Castells w swojej koncepcji „przestrzeni przepływów” i „przestrzeni miejsc”<sup>22</sup>. Jak zauważa Paula Saukko, propozycja Castellsa pomija wiele istotnych

<sup>19</sup> M. Kabsch, *Postindustrialne dziedzictwo utracone*. Wywiad z Wojciechem Wilczykiem, [online:] [http://www.bryla.pl/bryla/1,85301,13033953,Postindustrialne\\_dziedzictwo\\_utracone\\_WYWIAD\\_.html](http://www.bryla.pl/bryla/1,85301,13033953,Postindustrialne_dziedzictwo_utracone_WYWIAD_.html), [dostęp: 20.11.2017].

<sup>20</sup> E. Rewers, *Post-polis. W stronę filozofii ponowoczesnego miasta*, Warszawa: Universitas 2005, s. 256.

<sup>21</sup> J. Clarke, T. Jefferson, *Kultury młodzieżowe klasy robotniczej*. w: *Kultura i hegemonia. Antologia tekstów szkoły z Birmingham*, red. M. Wróblewski, przeł. D. Kolasa, M. Wróblewski, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika 2012, s. 124.

<sup>22</sup> M. Castells, *Spółczesność sieci*, przeł. M. Marody, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007, s. 423–428.

aspektów opisywanej transformacji, co wynika z przyjętej przez niego strategii badawczej. Zdaniem Saukko Castells nie uwzględnia lokalnego wymiaru przekształcania się społeczeństw zachodnich w społeczeństwa sieci, co naraża jego propozycję na zarzut redukcjonizmu<sup>23</sup>. Podążając za Saukko, stwierdzić można, że w badaniach nad miejscami, również tych podejmowanych w odpowiedzi na konkretny problem praktyki, konieczne jest włączanie do badań „trafności dialogicznej”<sup>24</sup>, która pozwala docierać do doświadczenia przeżywanego. Dlatego też przyjęty przeze mnie sposób rozumienia postindustrializmu, który zmierza do uchwycenia idei miejsca postindustrialnego, wykracza poza koncepcje Bella i Castellsa, piśmiennictwo z nurtu *change by culture* i studiów nad dziedzictwem industrialnym. Proponowana wykładnia ma u swych podstaw model formacji społecznej, zaproponowany w szkole z Birmingham, na który składają się „struktury, kultury i biografie”, uchwycone w perspektywie zachodzących między nimi powiązań<sup>25</sup>. Jak zauważa Michał Wróblewski, model ten umożliwiał budowanie wielowarstwowych, pogłębionych wyjaśnień szeregu kulturowych zjawisk, opartych na założeniu, by „[...] czytać kulturę nie tylko przez pryzmat manifestowanych przez nią znaczeń, ale także jako wyraz przekształceń strukturalnych [...]”<sup>26</sup>. Przyjmując zaproponowany w Birmingham model myślenia o formacjach społecznych, postindustrializm proponuję ujmować w kategoriach właściwej dla konkretnego okresu historycznego i konkretnej lokalności „struktury odczucia”<sup>27</sup>, deklarując tym samym zainteresowanie jego biograficznym, często pomijanym wymiarem. Zdaniem Raymonda Williamsa „struktura odczucia” „jest tak stała

<sup>23</sup> P. Saukko, *Metodologie dla studiów kulturowych. Podejście integrujące*, w: *Metody badań jakościowych*, red. N. Denzin, Y. Lincoln, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010, s. 492–494.

<sup>24</sup> Tamże, s. 488.

<sup>25</sup> J. Clarke, T. Jefferson, *Kultury młodzieżowe klasy robotniczej*, dz. cyt., s. 124.

<sup>26</sup> M. Wróblewski, *Wierni jako zasób kontrhegemoniczny. Spór o krzyż w kontekście teorii hegemonii*, „Kultura Popularna” 2014, nr 1, s. 18.

<sup>27</sup> R. Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth – Ringwood: Penguin Books 1965, s. 64–65.



i dookreślona, jak sam termin »struktura« sugeruje, działa ona jednak w najbardziej delikatnych i najmniej namacalnych obszarach naszej aktywności. W pewnym sensie struktura odczucia jest kulturą okresu: szczególnym żywym rezultatem wszystkich elementów w ogólnej organizacji”<sup>28</sup>.

Zgodnie z rozpoznaniem autora *Long Revolution* „struktura odczucia” jest podstawą komunikacji między uczestnikami danej społeczności, nie jest czymś, czego jej członkowie „uczą się” od poprzednich pokoleń, lecz powstaje jako kreatywna, unikatowa odpowiedź danego pokolenia na warunki życia w określonych ramach organizacyjnych<sup>29</sup>. Jeśli próbować odnieść to pojęcie do przywołanej wcześniej koncepcji „metabolizmu energetyczno-informacyjnego” Kępińskiego, „strukturę odczucia” potraktować możemy jako jego wytwór. W kontekście interesującej nas tu problematyki miejsca powiedzieć możemy, że „struktura odczucia” tworzy jego kulturową, a przy tym także materialną infrastrukturę. Byłaby ona zatem tym wymiarem miejsca, który odróżnia je od innych i decyduje o specyficznej dla niego atmosferze, która w wypadku miejsc postindustrialnych określona jest przez doświadczenie biograficznego zerwania.

Wśród warunków strukturalnych, określających specyficzną dla postindustrializmu „strukturę odczucia”, wskazać można relatywną nagłość procesów deindustrializacji w stosunku do poziomu rozwinięcia kompetencji kulturowych umożliwiających adaptację do nowych warunków społeczno-ekonomicznych. Prowadzi to do sytuacji, w której dotychczasowe sposoby konstruowania więzi z miejscem tracą na aktualności, a zdobyta uprzednio wiedza praktyczna staje się bezużyteczna. Dostępna podmiotowo sfera zrozumiałości kurczy się przy jednoczesnym braku narzędzi pozwalających konstruować rozumienia nowe. Lukę tę skutecznie zagospodarowują dzisiaj rozmaite dyskursy i ideologie, na czym traci integralność doświadczenia miejsca.

---

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże, s. 65.

Rzeczywistość przeżywana podmiotu dotkniętego postindustrialnym zerwaniem rozpada się na szereg sfer, powiązanych ze sobą tylko zewnętrznie. Postindustrialna „struktura odczucia” daleka jest zatem od doświadczenia integralności. Cechują ją raczej jakości o zabarwieniu wobec niej antynomicznym.

## Miejsce postindustrialne i zakorzenienie

Walmsley i Lewis zauważają, że „termin »miejsce« implikuje położenie i integrację przyrody oraz kultury. Z tego powodu każde miejsce ma charakter unikatowy. Miejsca te są jednak powiązane dzięki ruchowi człowieka w przestrzeni”<sup>30</sup>. Zauważmy, że termin miejsce postindustrialne, podobnie zresztą jak termin „nie-miejsce”<sup>31</sup>, często bywa używany w liczbie mnogiej. Tym, co łączy w takim wypadku poszczególne lokalizacje o odmiennych historiach, jest abstrakcyjna koncepcja postindustrializmu, nie zaś – jak zakładaliby Walmsley i Lewis – „ruch człowieka w przestrzeni”. Sugerowany przez użycie liczby mnogiej sposób rozumienia miejsc postindustrialnych jako pewnej ponadlokalnej sieci obiektów poprzemysłowych jest charakterystyczny dla teorii i praktyki projektowej. Przykładem może być tu zaproponowana przez Piotra Lorensa typologia obszarów zdegradowanych w miastach, w której autor wyróżnia również „obszary poprzemysłowe”<sup>32</sup>. Tworzenie takiej typologii niewątpliwie ułatwia proces planowania przekształceń rewitalizacyjnych w skali miasta. Nie stanowi ona jednak narzędzia, które umożliwiłoby projektantowi nawiązanie bliższej więzi z konkretnym miejscem poddawanych przekształceniom, o którą zresztą upomina się również autor typologii: „Pamiętać jednak trzeba

<sup>30</sup> D. J. Walmsley, G. J. Lewis, *Geografia człowieka. Podejście behawioralne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1997, s. 254.

<sup>31</sup> M. Augé, *Nie-miejsca. W stronę antropologii hipernowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2011.

<sup>32</sup> P. Lorens, *Rewitalizacja miast. Planowanie i realizacja*, Gdańsk: Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej 2010, s. 32–47.

– pisze Lorens – że każdy z rozważanych przypadków jest nieco inny, co będzie powodować konieczność jego każdorazowej, indywidualnej analizy i oceny oraz prezentacji szczególnych rozwiązań w możliwym do realizacji w danym przypadku programie przekształceń<sup>33</sup>. Abstrakcja naukowej typologii nie może zatem w pełni zastąpić konkretności kulturowego doświadczenia, które ma charakter ulokowany.

Rezygnacja z myślenia o miejscu postindustrialnym w kategoriach typu przestrzeni nie niweluje jednak paradoksalnego statusu tego pojęcia. Na postindustrialną „strukturę odczucia” składa się bowiem raczej doświadczenie oddalenia od miejsca, rozumianego jako ekwiwalent bycia u siebie, obecności czy wspólnoty niż bliska z nim relacja. Okres ten określony jest bowiem przez mobilność wynikającą między innymi z rozwoju nowych technologii komunikacyjnych, nie przez wrastanie. Pewne aspekty tego ostatniego stanu wciąż są jednak obecne w krajobrazie miejskim pod postacią zacierających się ścieżek, które łączyły niegdyś dawne zakłady pracy z dzielnicami robotniczymi. Ich obecność w strukturze miasta nie jest bez znaczenia dla atmosfery miejsca postindustrialnego, ponieważ stanowi rodzaj tego, co Anna Zeidler-Janiszewska nazwała w odniesieniu do doświadczenia flânerie „pretekstem mnemotechnicznym”<sup>34</sup>.

Dostrzeżenie paradoksalności wpisanej w pojęcie miejsca postindustrialnego nie prowadzi więc do przyjęcia sformułowanej przez Giddensa tezy o spadku znaczenia miejsca w życiu podmiotu<sup>35</sup>. O miejscu myśleć można bowiem, posługując się różnymi językami opisu. Maria Lewicka zauważa na przykład, że w ramach „progresywnych”<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Tamże, s. 47.

<sup>34</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Berlińskie loggie – paryskie pasaże. Miasto jako „pretekst mnemotechniczny”*, w: *Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań: Fundacja Humaniora 1997.

<sup>35</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa: PWN 2001, s. 201–202.

<sup>36</sup> M. Lewicka, *Miejsce*, w: *Modi Memorandi*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, J. Kalicka, Warszawa: Scholar 2014, s. 228.

koncepcji miejsca idea *genius loci*, wskazująca na esencjalistyczną tożsamość miejsca, zastąpiona zostaje ideą „procesualności”<sup>37</sup>. „Czy możemy na nowo przemyśleć poczucie miejsca – zapytuje Doreen Massey – czy poczucie miejsca może mieć charakter progresywny; nie być zamknięte i defensywne, lecz wiązać się z zainteresowaniem tym, co na zewnątrz?”<sup>38</sup> Miejsce postrzegane w proponowanych przez Massey kategoriach zyskuje status konstrukcji otwartej, zorganizowanej wokół „globalnego poczucia miejsca”<sup>39</sup>. Tak rozumiane, nie tyle trwa ono jako własność konkretnej wspólnoty, ile raczej zwija się i rozwija w efekcie ukierunkowanego na transformację praktycznego działania. Warunki możliwości tego ostatniego wymagają jednak współcześnie pogłębionego przemyślenia. Zwłaszcza gdy pod uwagę bierzemy miejsca postindustrialne naznaczone doświadczeniami tożsamościowych zerwań.

Przyglądając się kłopotom, jakie praktyka projektowa ma z artykulacją złożoności miejsca posindustrialnego, warto, być może, odnieść się także do kategorii niezrozumiałości. Jako złożony ekosystem relacji, obejmujących różne wymiary funkcjonowania człowieka w przestrzeni, miejsce postindustrialne nie poddaje się łatwej lekturze czy wręcz stawia jej opór. Jako pewna historycznie i geograficznie konkretna całość poddana ciągłemu procesowi przekształceń, stanowi ono zatem rodzaj poznawczej przeszkody, która nie może być zniesiona przy użyciu dostępnych narzędzi interpretacyjnych, lecz domaga się wypracowania nowych. Jest to jednak zadanie trudne, wymagające bardziej elastycznego, niż zakładają to miejskie strategie, podejścia do czasu i wydarzającego się w nim działania. Opór, który stawia zrozumiałości miejsce postindustrialne, wiąże się z ulokowaniem tego ostatniego w dwóch porządkach czasowych: porządku przeszłości i porządku teraźniejszości. Ich

---

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> D. Massey, *Space, Place and Gender*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1994, s. 147.

<sup>39</sup> Tamże, s. 143.

wzajemny splot nie udostępnia się jednak poznaniu w sposób natychmiastowy. Manifestuje on swoją jakość poprzez struktury retoryczne organizujące osobiste biografie mieszkańców. Daje o sobie znać w postaci rozproszonych symptomów – w nagłych przeblysłkach pomieszanego z niepokojem zrozumienia, doświadczanego w trakcie przemierzania zacienionej ulicy, której pierzeje i bramy pokryte są krzykiem miejskich inskrypcji. W podziemnych, ciemnych przejściach kolejowego wiaduktu, na rachitycznych pieszych kładkach przerzucanych przez ruchliwe miejskie arterie.

Wydaje się zatem, że warunkiem zakorzenienia w miejscu postindustrialnym jest jego uprzednie wytworzenie jako pojęcia oraz budowanie rozwiązań projektowych bazujących na wsłuchiwaniu się w żyjące w miejscu opowieści. Tego typu słuchanie wymaga przyjęcia procesualnej wykładni miejsca, otwierającej się na różnicę kulturową, która, zauważmy, dotyczy także porządku czasu przeszłego. Do przeszłości miejsca trzeba się zatem interpretacyjnie przedostawać, akceptując jej wpływ na teraźniejszość, jak czyni na przykład przywoływany przez Derridę Szekspirowski Hamlet<sup>40</sup>. Nie po to jednak, by pozostać w wytworzonych przez nią ramach zrozumiałości, lecz po to, by je twórczo przekształcać. Zakorzenienie w miejscu (*rootedness in place*) nie może bowiem polegać na zasiedzeniu, co mogłoby się nasuwać ze względu na koncepcje ukazujące zakorzenienie jako aspekt „przywiązania do miejsca” (*place attachment*)<sup>41</sup>. Zaproponować można tu raczej inny model zakorzenienia, taki, który nawiązywałby do deleuzjańskiej metafory kłacza<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Miedzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2016; zob. też A. Marzec, *Widmoontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana 2015, s. 203–229.

<sup>41</sup> P. A. Bell i in., *Psychologia środowiskowa*, przeł. M. Lewicka i in., Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2004, s. 76.

<sup>42</sup> K. Dovey, *Becoming Places*, dz. cyt., s. 20.

## Relacja praktyki projektowej z miejscem postindustrialnym

„Zrób miejsce na wszystko i wszystkich, na których ci zależy”<sup>43</sup>. W ten sposób projektanci szwedzkich mebli i dział promocji firmy starają się przekonać klientów do zakupu modułowych szaf, umożliwiających budowanie domowych archiwów, których zawartość nie dawałaby o sobie znać postronnemu obserwatorowi. Jest to możliwe dzięki wykorzystaniu specyficznych frontów, które dają efekt zintegrowanej całości, płynnie wpisującej się w powierzchnię ściany. Wnętrze takiej szafy pomieścić może wiele przedmiotów, których liczba przyrasta wprost proporcjonalnie do czasu, jaki spędzamy w danym miejscu. Przedmioty, którymi otaczamy się w trakcie naszego życia, znajdują więc w ten sposób własne miejsce, a ich układ wyznaczony jest przez system zaproponowany przez projektantów. To, co własne, nagromadzone przez lata życia ma zostać ukryte we wnętrzu mebla wprowadzającego wizualny ład do przestrzeni mieszkania. Zawarty w pomyśle projektantów sposób rozumienia praktyki zamieszkiwania, opiera się na prywatyzowaniu chaosu przedmiotów i tworzeniu systemów umożliwiających jego porządkowanie i ukrywanie. Projektowanie staje się tutaj narzędziem zarządzania wnętrzami mieszkalnymi, które nie mogą pomieścić czasu uprzestrzenniającego się w postaci zgromadzonych przedmiotów.

Powyższy przykład mówi o relacji praktyki projektowej z przestrzenią mieszkalną, bierze pod uwagę skalę mikro. Jednak relacja łącząca projektowanie z miejscami postindustrialnymi, biorąca pod uwagę skalę ogólnomiejską, jest podobna do tej, którą proponuje się dla wnętrz mieszkalnych. Tutaj również odnajdujemy tendencję do podporządkowywania złożoności miejsc wprowadzającym wizualny ład i unifikującym zabiegom projektowym. W wielu przypadkach zabiegi te stanowią

---

<sup>43</sup> *Katalog IKEA*, Lipiec 2017, s. 42.

barierę dla budowania się podmiotowej więzi z miejscem, ponieważ operują zunifikowanymi rozwiązaniami, które przekształcają miejsca postindustrialne w widoki.

Beata Frydryczak wśród praktyk zapośredniczających krajobraz w sposób, który przekształca go w „widok” i wiąże z „ideą piękna”, wymienia praktyki artystyczne – „malarstwo, fotografię i film”<sup>44</sup>. Prawdopodobnie repertuar tych praktyk można by poszerzyć o współczesną praktykę projektową: w tym przede wszystkim architekturę krajobrazu i towarzyszące jej praktyki związane z brandingiem miejsca. Proponowane rozszerzenie wydaje się uzasadnione, jeśli wziąć pod uwagę sposób, w jaki praktyki te ujmują obiekt przemysłowy. Poza proponowaniem nowej funkcji dla opustoszałego obiektu dążą one także do wytworzenia widoku, oferującego globalnie sprofilowaną koncepcję postindustrialnego piękna. Można przypuszczać, że ten sposób ujmowania industrialnego dziedzictwa stanowi jeden z powodów, dla których praktyka projektowa traci z oczu jego powiązania z kontekstem. Beata Frydryczak zauważa także, że „szersze możliwości interpretacyjne daje perspektywa geograficzna oraz wszystkie praktyki towarzyszące odkryciu i uwrażliwieniu na krajobraz, które podkreślając jego procesualną naturę, przedkładają ważność okolicy i relacji człowieka ze środowiskiem nad jego obrazowy charakter”<sup>45</sup>.

Podążając za ustaleniami wspomnianej autorki, zauważyć możemy, że estetyczne i geograficzne ujęcia krajobrazu są wobec siebie opozycyjne. Biorąc pod uwagę praktykę adaptacji obiektów przemysłowych dla nowych funkcji, zauważamy, że jest ona podporządkowana raczej pierwszemu z tych ujęć. Pewna jego forma stanowi na przykład podstawę dyskursu, który David Harvey nazwał „miejską przedsiębiorczością”<sup>46</sup>. Jak zauważa Richard Kujawa, w ramach „miejskiej przedsiębiorczości”

<sup>44</sup> B. Frydryczak, *Krajobraz*, w: *Modi Memorandi*, dz. cyt., s. 197.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> D. Harvey, *From Managerialism to Urban Entrepreneurialism. The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism*, „Geografiska Annaler. Series B Human Geography” 1989, nr 1, s. 3–17.

pojęcie miejsca postindustrialnego odnoszone jest przede wszystkim do przestrzeni powtórnie włączanych w obieg miejskich wymian przez procesy związane z ekonomią symboliczną<sup>47</sup>. Miejsca postindustrialne to w tym ujęciu obiekty przemysłowe przekształcone w nowe miejskie ikony. Za przykład posłużyć mogą tu, między innymi, Galeria Gugenheima w Bilbao, Tate Modern w Londynie, Łódzka Manufaktura, Stary Browar w Poznaniu czy Muzeum Śląskie w Katowicach. Sposób rozumienia miejsc postindustrialnych zaproponowany w ramach dyskursu „miejskiej przedsiębiorczości” jest niewystarczający w kontekście pytań o progresywne formy zakorzenienia w miejscu. Niemniej stanowi on obecnie podstawę wielu działań projektowych ukierunkowanych na ochronę industrialnego dziedzictwa. Definiując swoją misję punktowo, praktyka projektowa zorganizowana wokół tego sposobu rozumienia miejsc wpisuje się w ramy neoliberalnych polityk rozwoju. Miasta często podążają za związaną z tą polityką wizją szybkiego zysku. Wydaje się jednak, że pomijanie wpływu, jaki na szeroko pojęte życie poddawanego adaptacji obiektu wywiera biograficzny wymiar miejsca, którego część obiekt ten stanowi, może okazać się przeciwnie skuteczne, również dla celów, które polityka ta sobie stawia.

Wśród praktyk projektowych, które dążą do nawiązywania bardziej pogłębionej więzi z kontekstem, przeciwdziałając w ten sposób przekształcaniu się miejsc w nie-miejsca czy widoki, wskazać można, na przykład, propozycje z zakresu nowego urbanizmu oparte na pracy z ideą „autentyczności”<sup>48</sup>. Praca ta polega, między innymi, na wierności charakterystycznym dla danego regionu tradycjom budowlanym<sup>49</sup> bądź na traktowaniu uogólnionych potrzeb ludzkiego ciała jako kontekstu i dążeniu do wywoływania konkretnych efektów sensorycznych

<sup>47</sup> R. Kujawa, *Urban Entrepreneurialism*, w: *Encyclopedia of Human Geography*, red. B. Warth, Thousand Oaks – London – New Delhi: Sage Publications 2006, s. 515–516.

<sup>48</sup> M. Lewicka, *Miejsce*, dz. cyt., s. 228.

<sup>49</sup> L. Krier, *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, przeł. P. Choynowski, Warszawa: Arkady 2001.



i psychologicznych. Oba z wyróżnionych sposobów wytwarzania relacji z kontekstem, biorą pod uwagę jakość materiałów budowlanych i wykończeniowych. Listę tych materiałów tworzą, między innymi: drewno i surowy beton. Istotne jest tu także umiejętne włączanie do projektu miejskiej roślinności, na przykład pod postacią łąk kwietnych nawiązujących do estetyki dzikiej przyrody, a także wkomponowywanie w krajobraz cieków wodnych (Wyspa Młyńska w Bydgoszczy). Zabiegi te, choć w wielu przypadkach wizualnie bardzo atrakcyjne, wychodzące naprzeciw zapotrzebowaniu na tereny rekreacyjne w przestrzeni miejskiej, nie wyczerpują jednak kontekstualnej złożoności miejsca, na którą składa się także postindustrialna „struktura odczucia”. Tę ostatnią dekodować można bowiem na drodze pogłębionej empatycznej lektury osobistych biografii i symboli.

## W poszukiwaniu alternatywy

Obserwowany współcześnie zanik integralności doświadczenia miejsca wiązać można z nadwyżeniem rozpoznanej przez Martina Heideggera relacji między zamieszkiwaniem i budowaniem, która według filozofa jest relacją tożsamości. „Kierowca ciężarówki jest u siebie w domu – czytamy – gdy znajduje się na autostradzie, ale nie ma tam swego kąta; robotnica jest u siebie w domu w przędzalni, a przecież przędzalnia nie jest jej mieszkaniem, główny inżynier jest u siebie w domu w elektrowni, a przecież tam nie mieszka”<sup>50</sup>.

Przywołany fragment ukazuje zamieszkiwanie jako relację, która łączy podmiot z przestrzeniami dla niego zrozumiałymi ze względu na wiedzę praktyczną, która pozwala mu odtwarzać ich ład. Spostrzeżenie o rozluźnieniu związku między zamieszkiwaniem i budowaniem odnieść można zatem także do procesu utraty przez pracowników nieczynnych zakładów pracy kontekstów, w których ich wiedza umożliwiałaby

---

<sup>50</sup> M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, Warszawa: Czytelnik 1977, s. 316.

sensotwórcze działanie. Powstałe w ten sposób doświadczenie biograficznego zerwania stanowi istotny komponent miejsca postindustrialnego, tworzy specyficzny dla niego klimat. Doświadczenie to osadza się w miejscu. Posługując się metaforą, moglibyśmy stwierdzić, że rozciąga się ono w nim na podobieństwo pajęczej sieci – struktury słabo widocznej, lecz niezwykle trwałej, dającej o sobie znać poprzez swą haptyczność i tendencję do wypełniania sobą tego, co pomiędzy.

Pewną obietnicą zaadresowania tego wymiaru miejsc postindustrialnych jest ruch edukacji i animacji kulturowej, w którego ramach podejmowane są zagadnienia lokalnej tożsamości, wielokulturowej przeszłości terenu, te odnoszące się do wyrównywania szans między mieszkańcami większych i mniejszych ośrodków, mierzące się z problemami bezrobocia i dziedziczonego ubóstwa. Szczególnie istotne dla interesującego nas pogłębiania interpretacyjnej więzi z miejscem wydają się te spośród wspomnianych działań, które włączając elementy warsztatu artystycznego dążą do pobudzania potencjału uczestników poprzez rozwijanie ich wyobraźni twórczej. Przykładem może tu być, między innymi, działalność edukacyjno-artystyczna Marii Parczewskiej prowadzona w ramach Laboratorium Edukacji Twórczej przy Centrum Sztuki Współczesnej<sup>51</sup>. Warsztaty Parczewskiej problematyzują kody i ramy produkcji artystycznej, po to, by ukazać potencjalną dostępność i stosowalność strategii artystycznych poza kontekstem pola sztuki. Przypisać można im istotny potencjał emancypacyjny, ponieważ umożliwiają wytwarzanie się nowych struktur poznawczych i czynnościowych wśród uczestników, które przy dalszym wsparciu mogą prowadzić do konstruowania przez podmiot nowych narracji tożsamościowych. Pomocne w docieraniu do doświadczenia przeżywanego mieszkańców mogą okazać się także działania oparte na

---

<sup>51</sup> M. Parczewska, *Potrzeba poszerzania pola*, [online:] <http://cpe.poznan.pl/wp-content/uploads/2014/11/Maria-Parczewska-POTRZEBA-POSZERZANIA-POLA.pdf> [dostęp: 26.11.2017].

metodzie storytellingu, która zakłada kluczową rolę narracji i opowiadania w tworzeniu podmiotowych projektów tożsamościowych, co może mieć także wymiar terapeutyczny.

Doświadczeniu zerwania ciągłości tożsamościowego projektu i związanym z tym konsekwencjom przestrzenno-biograficznym poświęcone zostały badania socjologiczno-animacyjne zrealizowane w Dzierżoniowie, w ramach projektu *Snucie – opowieści o pracy i mieście*<sup>52</sup>. Jego autorzy postawili sobie za cel „zdekodowanie miejskich narracji” oraz „stworzenie subiektywnego portretu miejscowości”<sup>53</sup>. Potencjał dla budowania poczucia identyfikacji z miastem, odmienny od tego, który oferują specjaliści od miejskiego marketingu, dostrzeżono w opowieściach pracowników nieczynnego dzierżoniowskiego zakładu pracy Silesiana<sup>54</sup>. Zebrane opowieści stały się podstawą słuchowiska, które odtwarzano w przestrzeni publicznej Dzierżoniowa, oraz pretekstem dla umownej rekonstrukcji kontekstu Silesiany, poprzez zastosowanie środków artystycznych, takich jak tkaniny i grafika<sup>55</sup>. Działania prowadzone w ramach projektu *Snucie* stanowią przykład funkcjonowania animacji kulturowej jako rodzaju medium, poprzez które opowieści wypełniające miejsce postindustrialne mogą zostać wypowiedziane i usłyszane.

Funkcję przestrzeni dla działań z nurtu edukacji i animacji kulturowej wielokrotnie pełnią zaadaptowane do potrzeb muzealnych obiekty postindustrialne. Stanowi to dobrą okazję do budowania w ich ramach kulturowo pogłębionej relacji z miejscem postindustrialnym. Tkwiący w działaniach z nurtu edukacji i animacji kulturowej miejscotwórczy,

---

<sup>52</sup> M. Skowrońska, B. Lis, *Snucie – opowieści o pracy i mieście*, w: *Poradnik metodyczny. Edukacja kulturowa*, t. 3, red. K. Sikorska, Poznań: Centrum Kultury Zamek, Centrum Praktyk Edukacyjnych, [online:] <http://cpe.poznan.pl/publication/poradnik-metodyczny-edukacja-kulturowa-tom-3/> [dostęp: 4.11.2017].

<sup>53</sup> Tamże, s. 122.

<sup>54</sup> Tamże, s. 123–124.

<sup>55</sup> Tamże, s. 127–128.

taktyczny potencjał jest niezaprzeczalny. Działania te nie zawsze jednak trafiają do grup i osób najbardziej ich potrzebujących. Bywa także, że praktyki te są zawłaszczane przez rozmaite ideologie i dyskursy instytucjonalne, a siła ich krytycznego oddziaływania słabnie, jeśli rozpraszana jest przez rytmy systemu grantowego<sup>56</sup>.

Społeczno-kulturowy efekt inicjatyw animacyjnych i edukacyjnych jest zasadniczo odmienny od tego, jaki osiąga się w ramach projektów makroskalowych. Interwencje adaptacyjne zmierzające do przekształcania obiektów poprzemysłowych w fabryki „wiedzy symbolicznej”<sup>57</sup>, przyciągające galerie sztuki, butiki i siedziby branży kreatywnej, rzadko problematyzują podmiotowy wymiar postindustrialnego doświadczenia, będącego udziałem ludzi zamieszkujących okolicę. Są one także narzędziem apriopriacji przestrzeni postindustrialnego obiektu przez symbole i estetykę klasy średniej. Istotną analizę tych już stosunkowo dobrze rozpoznanych procesów związanych z rozwojem ekonomii symbolicznej przedstawił ostatnio Krzysztof Nawratek w koncepcji odnowy polskich miast poprzez reindustrializację<sup>58</sup>. Zdaniem Nawratka „relacja pomiędzy miastem a przemysłem wydaje się wciąż niezwykle ważna – nie tylko dlatego, że miasta rozwinęły się w ciągu ostatnich 150 lat właśnie ze względu na przemysł, a wciąż rosnące miasta-regiony w Chinach są ściśle związane z rozwojem przemysłu w tym kraju”<sup>59</sup>. Zgodnie z intuicją autora przywrócenie miastom funkcji przemysłowej może sprzyjać odbudowie więzi między różnymi warstwami społeczeństwa miejskiego. Wpłynąć mogłoby to pozytywnie na sytuację dawnej klasy robotniczej, ponieważ umożliwiłoby rekontekstualizację zgromadzonej przez nią wiedzy praktycznej, co prowadzić mogłoby

---

<sup>56</sup> Zob. K. Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa: Bęc Zmiana 2016.

<sup>57</sup> K. Nawratek, *Miejska reindustrializacja i jej wrogowie*, [online:] <http://www.instytutobywatelski.pl/17538/lupa-instytutu/miejska-re-industrializacja-i-jej-wrogowie> [dostęp: 31.10.2017].

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> Tamże.

do narracyjnego scalenia jednostkowych projektów tożsamościowych. Ponadto, dzięki reindustrializacji fabryka mogłaby stać się na powrót ważną instytucją tej klasy.

Projekt reindustrializacji jest rozwiązaniem radykalnie odmiennym od praktyk, mierzących się z miejscami postindustrialnymi, poprzez adaptację obiektów przemysłowych dla wąsko pojętej funkcji kulturowej. Mimo że ma on charakter przedsięwzięcia makrostrukturalnego, może stanowić istotne narzędzie odnowy relacji między zamieszkiwaniem i budowaniem. Analiza organizującej ten projekt idei pozwala dostrzec tkwiące w nim załączki kontekstualnie wrażliwego podejścia do problemów nurtujących miejsca postindustrialne. Obiekt przemysłowy nie przekształca się w tej koncepcji w zadanie techniczne, jest raczej postrzegany jako węzeł w sieci powiązań tworzących miejsce postindustrialne i potencjalny generator nowych relacji, mogących niwelować strukturalne nierówności.

## Zakończenie

Powodem, dla którego projekty adaptacji obiektów przemysłowych nie potrafią nawiązać bliższej relacji z szerszym kontekstem społeczno-przestrzennym miasta, może być fakt, że nie dysponują one wystarczająco pogłębioną koncepcją miejsca postindustrialnego. Proponując oparte na wykładniach procesualnych rozumienie miejsca postindustrialnego jako złożonego asamblażu, starałam się pokazać wpływ, jaki na jego funkcjonowanie i atmosferę wywiera postindustrialna „struktura odczucia”. Zaadresowanie treści postindustrialnej „struktury odczucia” w projektach zmierzających do odnowy więzi mieszkańców z miejscem postindustrialnym wydaje się potrzebne, ponieważ nie jest ona czymś wobec miejsca zewnętrznym, lecz stanowi jego istotny składnik. Zjawisko oddziaływania postindustrialnej „struktury odczucia” na aktualną kondycję miejsc postindustrialnych problematyzowałam, wskazując na jej nie tylko świadomościowy, ale i materialny wymiar.

Pozwala to spojrzeć na doświadczenie przeżywane jako na istotny czynnik kształtujący działanie oraz wprowadzić perspektywę mikrohistoryczną do badań nad miejscami. Naznaczona doświadczeniem zerwania biograficznej ciągłości postindustrialna „struktura odczucia” domaga się jakiejś odpowiedzi ze strony teoretyków miasta i projektantów. Tekst wskazuje na dwie formy takich działań. Pierwsza z nich ma charakter mikroskalowy i dotyczy przedsięwzięć z zakresu edukacji i animacji kulturowej. Druga stanowi propozycję makroskalową i wiąże się z dyskutowanym ostatnio zagadnieniem reindustrializacji. W perspektywie pytań o możliwość ponownego zakorzenienia w miejscu reindustrializacja wydaje się projektem trudnym do zrealizowania, lecz obiecującym. Przekonują o tym słowa Giddensa, który stwierdza, że „powodzenie w zakorzenieniu się od nowa zależy od tego czy jednostce uda się dokonać niełatwego dzieła nierozdzielnego wplecenia własnych działań w kontekst konkretnego miejsca”<sup>60</sup>. Podkreślmy jednak, że reindustrializacja może stanowić strukturalny kontekst dla takiego „wplatania”, pod warunkiem że umożliwi także rekontekstualizację wiedzy praktycznej, którą dysponują byli pracownicy nieczynnych zakładów pracy. W przeciwnym razie projekt ten nie będzie się znaczenie różnił od adaptacji obiektów poprzemysłowych dla celów ekonomii symbolicznej.

Teoria miejsca, podkreślająca złożoność jako główną jakość skomplikowanej ontologii swojego przedmiotu, odnawia związek z miejscem postindustrialnym, tworząc jego pojęcie. Jest w tym sensie wyrazem troski o budowanie nowych form zakorzenienia i jego praktyczną realizację. Związane z koncepcją złożoności myślenie asamblażowe bliskie jest myśleniu zorganizowanemu wokół związków przyległościowych, co upodabnia je do sposobu, w jaki bywa doświadczana codzienność. Pracy pojęcia asamblażu przypisać można zatem aspekt

---

<sup>60</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa: PWN 2001, s. 202.

zakorzeniający. Umożliwia ono bowiem odrzucenie „geometrycznego”, czyli, jak zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz, także redukcjonistycznego „pojęcia przestrzeni”<sup>61</sup>, na rzecz akcentowania procesu „stawania się” jako sposobu, w jaki przejawiają się miejsca postindustrialne w swojej złożoności.

---

<sup>61</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków: Universitas 2006, s. 15.







Tadeusz Miczka

## **Zmiana i ciągłość. Podstawowe kierunki rozwoju współczesnych miast i badań nad przestrzeniami życiowymi społeczeństwa informacyjnego**

W XXI wieku, w którym światowa populacja ludności osiągnie na pewno kilkanaście, a być może nawet kilkadziesiąt miliardów, w życiu większości jednostek i grup społecznych typowe transformacje przybierają formy radykalnych zmian, a jedną z najważniejszych jest zmiana jakości przestrzeni publicznej i prywatnej w miastach. Z najnowszych opracowań naukowych poświęconych demografii, m.in. z raportu przygotowanego przez Departament Spraw Ekonomicznych i Społecznych Organizacji Narodów Zjednoczonych (Department of Economic and Social Affairs, DESA) i diagnozy postawionej przez Światową Organizację Zdrowia (World Health Organization, WHO), wynika, że niewielu ludzi wyprowadza się z zatłoczonych miast na wieś, natomiast coraz więcej do nich przybywa<sup>1</sup>. W każdym miesiącu w krajach rozwijających

---

<sup>1</sup> Raport ONZ: *World Urbanization Prospects 2014*, [online:] [urbnews.pl/raport-onz-world-urbanization-prospects-2014/](http://urbnews.pl/raport-onz-world-urbanization-prospects-2014/) [dostęp: 17.06.2017] oraz m.in.

się ludność miast wzrasta średnio o 5 milionów osób, ale również w krajach rozwiniętych odnotowuje się stały, odczuwalny wzrost liczby mieszkańców miast. W połowie poprzedniego wieku w miastach mieszkało około 30 proc. światowej populacji, dzisiaj, czyli w 2018 roku, mieszka w nich aż 54 proc., a w najbardziej zaludnionym kraju, w Państwie Środka, 56 proc. Chińczyków mieszka w miastach, a w 2030 będzie w nich mieszkać 70 proc., czyli ponad miliard. Zgodnie z naukowymi prognozami w 2050 roku w miastach zamieszka 66 proc. całej populacji, to jest prawie dwie trzecie ludności świata.

Miasta odegrają istotną rolę w przyszłym rozwoju ludzkości, z nimi bowiem wielu ludzi będzie wiązało nadzieję na podniesienie poziomu jakości swojego życia. Dlatego już „zarządzanie terenami miejskimi stało się jednym z najważniejszych wyzwań XXI w.”<sup>2</sup>, co stwierdza we wspomnianym raporcie John Wilmoth, kierujący w DESA oddziałem ds. populacji. Te prognozy i ustalenia bierze się oczywiście pod uwagę w nowych miastach, które są budowane od podstaw, ale zmiana najważniejsza jest konsekwencją przekształceń zachodzących na mających już swoją historię terenach miejskich, zwłaszcza w miejscach postindustrialnych. To one przede wszystkim kształtowały tożsamości mieszkańców miast, tożsamości mocne, esencjalne i wewnętrznie spójne, gwarantując dzięki nim określoną trwałość zakorzenienia ludzi w otoczeniu i w kulturze. Zmiana niewątpliwie narusza związane z tym ich poczucie bezpieczeństwa, ale jednocześnie stwarza również jednostkom i grupom społecznym szanse na poszerzanie ich wolności oraz na wywieranie przez nich większego wpływu na środowisko i życie wspólnoty. Z dotychczasowych badań nad tymi zjawiskami wynika, że wszystkie miasta (150) wymienione w prowadzonym od 2008 roku na podstawie aż 26 kryteriów *The Global Cities Index* (GCI) posiadają

---

Capacity Building to Establish a National Network of Age-Friendly Cities and Communities in Japan, [online:] [www.who.int/kobe\\_centre/mediacentre/age-friendly-cities-workshop/en](http://www.who.int/kobe_centre/mediacentre/age-friendly-cities-workshop/en) [dostęp: 02.05.2017].

<sup>2</sup> Za: ONZ: *Świat przenosi się do miast*, [online:] [wyborcza.pl/1,76842,16310938,ONZ\\_Swiat\\_przenosi\\_sie\\_do\\_miast\\_20\\_lat\\_temu\\_jednym.html](http://wyborcza.pl/1,76842,16310938,ONZ_Swiat_przenosi_sie_do_miast_20_lat_temu_jednym.html) [dostęp: 20.10.2017].

swoje miejsca poprzemysłowe, które na ogół próbuje się na nowo zagospodarować i uspołecznąć.

Podjmując problematykę procesu przemiany, w tym przypadku zauważalnego społecznie przeobrażania się miast, warto pamiętać o przestrodze Zygmunta Baumana, który przypomina, że: „Koncepcja »transformacji« o tyle tylko sprawy przejaśnia, o ile kwituje banalne skądinąd spostrzeżenie, że transformacja jest stanem permanentnym ludzkiego sposobu bycia. Zaczyna mylić wtedy, gdy się jej przypisze sens mocniejszy, sugerując, że się wie, nie tylko skąd, ale i dokąd się idzie. A już całkiem »postnych« niespodzianek można oczekiwać, jeśli się taka koncepcja transformacji spotyka z kuszącym wszak od wieków pomysłem apokaliptycznego jej załatwienia»<sup>3</sup>.

Słowa autora *Płynnych czasów. Życia w epoce niepewności*<sup>4</sup> nabierają szczególnego znaczenia w świetle licznych prób radykalnego rozwiązywania codziennych i niecodziennych spraw mieszkańców dużych miast. W literaturze naukowej poświęconej tej tematyce o „mocniejszym sensie” przypisywanym transformacji współczesnych miast świadczą m.in. takie określenia, jak „e-topia”, „utopia stosowana”, „utopianizm” czy „projekt utopijny”<sup>5</sup>. Z jednej strony w refleksji tej dominuje myśl o konieczności uszczęśliwiania mieszkańców miast<sup>6</sup>, którą po raz pierwszy wyraził w 1555 roku Francesco Patrizzi w swoim dziele *La Città Felice*, a z drugiej strony przeciwstawia się jej koncepcje demaskujące ryzyka

<sup>3</sup> O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium Profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995-wiosna 1996), red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa: Instytut Kultury 1997, s. 12–13.

<sup>4</sup> Z. Bauman, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2007.

<sup>5</sup> W. J. Mitchell, *E-topia. Urban Life, Jim – but not as we know it*, Cambridge: MIT Press 1999; H. Cyrzan, *O potrzebie utopii. Z dziejów utopii stosowanej XX wieku*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2004; D. Pinder, *Visions of the City. Utopianism and Politics in 20th-Century Urbanism*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2005; B. Gutowski, *Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny*, Warszawa: I H S UKSW 2006.

<sup>6</sup> Por. m.in. Ch. Montgomery, *Miasto szczęśliwe. Jak zmienić nasze życie, zmieniając nasze miasta*, Kraków: Wysoki Zamek 2015.

związane z tymi idealizacjami, najczęściej konkretyzujące na wzór *Participatory Culture* Henry'ego Jenkinsa ideę *Participatory City*, której patronuje *Right to the City* sformułowane przez Henri'ego Lefèbvre'a w latach sześćdziesiątych poprzedniego wieku i później wielokrotnie aktualizowane w wielu krajach<sup>7</sup>. Innymi słowy dzisiaj w miastach, a przede wszystkim w miejscach postindustrialnych dokonuje się wielka transformacja, która wnosi nową jakość do życia codziennego ludzi i otwiera również zupełnie nowe pole interakcji obejmujące myślenie i działanie *homo interneticus*, jak coraz częściej nazywa się współczesnego człowieka<sup>8</sup>.

Kierunek zachodzących zmian, jeśli chodzi o jego najogólniejsze cechy, jest właściwie niezmienny od początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Znakomicie ilustrują go na przykład budowle wykonane według projektów słynnego katalońskiego architekta Ricarda Bofilla, takie jak *La Fabrica* (1973), ruina cementowni zaadoptowana na mieszkanie i pracownię twórcy, łącząca charakter industrialny z tzw. katalońskim gotykiem, elementami konstrukcji surrealistycznej i europejskiego postmodernizmu. Połączenie globalnych i lokalnych komponentów dominuje również w przemysłowych krajobrazach miast dawnego Bloku Wschodniego (Rosja, Niemcy – miejsca w byłej Niemieckiej Republice Demokratycznej, Polska i Chiny, 5 miast z Pekinem na czele) przedstawionych na fotografiach w wydanej przez Marka M. Berezowskiego książce *Citymorphosis*<sup>9</sup>. Autor wybrał miasta wymienione w GCI i zgodnie z założeniem, że ich transformacja urbanistyczna postępowała w ostatnich latach najintensywniej na świecie, ukazał podobieństwo tych przekształceń występujące w zupełnie odmiennych kulturach. Rezultat wywołuje ogromne wrażenie, ponieważ zdjęcia nie

<sup>7</sup> H. Lefèbvre, *Prawo do miasta*, [online:] [www.teoriaarchitektury.blogspot.com/2012/07/henri-lefebvre-prawo-do-miasta-1967.html](http://www.teoriaarchitektury.blogspot.com/2012/07/henri-lefebvre-prawo-do-miasta-1967.html) [dostęp: 28.02.2017].

<sup>8</sup> Por. m.in. *Homo interneticus: etnograficzne wędrówki w głąb sieci*, red. E. Jagiełło, P. Schmidt, Lublin: Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja 2010.

<sup>9</sup> M. M. Berezowski, *Citymorphosis: Polska, Chiny, Rosja, Niemcy (2013–2017)*, Warszawa: Wydawca Marek M. Berezowski 2017.

są podpisane i nie przedstawiają charakterystycznych obiektów i miejsc, jakie się w tych miastach znajdują. Pozbawione są również symboli, ludzkich twarzy i napisów. Seria zdjęć tworzy swoiste wielopaństwowe i różnokulturowe „megamiasto”, ilustrując uniwersalizm metamorfozy zachodzącej w dawnej przestrzeni miejskiej. Zauważalne podobieństwa przekształceń są wynikiem określonej logiki rozwoju społeczeństwa postindustrialnego.

Wymienione przykłady można uznać za reprezentatywne dla analizowanej w niniejszych rozważaniach zmiany. Jednym z jej głównych, można nawet stwierdzić, że bezwzględnie obowiązujących, źródeł i zarazem uwarunkowań jest globalizacja, rozumiana za Rolandem Robertsonem jako sprzężenie zwrotne globalizacji i lokalizacji, globalizmu i lokalizmu oraz globalności i lokalności<sup>10</sup>. Wszyscy badacze tego zjawiska wskazują na jego wewnętrzną konfliktowość, jednoczesną integralność

---

<sup>10</sup> R. Robertson, *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, w: *Global Modernities*, red. M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson, London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications 1995, s. 25–44. Globalizacja (*Globalization*) oznacza w refleksji badawczej zmianę sposobu organizacji społeczeństw, która polega na nieuchronnym wchodzeniu suwerennych państw narodowych w coraz bardziej skomplikowane sieci połączeń z instytucjami i podmiotami ponadpaństwowymi, natomiast lokalizacja (*Localization*) jest sposobem organizacji społeczeństw, który polega na tym, że suwerenne państwa narodowe i funkcjonujące w nich grupy społeczne uzyskują coraz większą autonomię działania i upodmiotowienie w zakresach gospodarczym, społecznym i kulturalnym, jednak zawsze w obrębie szerszego układu społecznego i politycznego. Globalizm (*Globalism*) jest terminem odnoszącym się do ekonomicznego wymiaru globalizacji i oznacza zarządzanie finansami w skali światowej, a lokalizm (*Localism*) wskazuje na ekonomiczny wymiar lokalizacji, który kształtuje charakter określonego ładu społecznego. Globalność (*Globality*) jest pojęciem, za pomocą którego charakteryzuje się świat jako miejsce wspólne dla coraz większej grupy ludzi i społeczeństw, co traktowane może być jako fundament, na którym można podjąć próbę budowy społeczeństwa światowego, natomiast lokalność (*Locality*) jest kategorią służącą do charakteryzowania wspólnot terytorialnych, w których wzajemne relacje ich członków są ściśle związane z wypracowywaniem w określonych przestrzeniach własnych zasad, celów i wartości, co w konsekwencji prowadzi do powstawania odrębności społeczno-kulturowych.

i fragmentaryzację, homogenizację i heterogenizację, uniwersalność i partykularność, strukturalną hybrydyzację, nową restratyfikację świata oraz nowe ogólnoswiatowe uwarstwienie i hierarchizowanie wszelakich form i dziedzin życia społecznego. Literatura naukowa poświęcona tej tematyce jest ogromna i w tym miejscu wystarczy jedynie zwrócić uwagę na pojęcie zaproponowane przez Robertsona, które oddaje jego istotę, czyli na połączenie globalnych sił z lokalnymi światami<sup>11</sup>. Paweł H. Dembiński zauważa, że wszystkie charakterystyki globalizacji, które najczęściej radykalnie się różnią, są zgodne w jednym punkcie, traktując ją jako proces „stopniowego kurczenia się czasoprzestrzeni, w której poruszamy się i działamy. [...] kurczenie się czasoprzestrzeni [...] to nie zjawisko fizyczne, lecz głębokie odczucie, które przenika nas na wylot. Wynika ono z ciągłego zacieśniania się więzów współzależności [...]. Sprzężenia zwrotne napędzane przez taniejącą i coraz bardziej dostępną technologię stają się coraz bardziej zwarte, coraz bliższe. Oddziałujemy na siebie w coraz krótszych odstępach czasu, coraz więcej rzeczy dzieje się w *real time*, niezależnie od odległości. Tak więc globalizacja to spiętrzenie się pętli sprzężeń zwrotnych w niezwykle skomplikowane sieci, które nas wszystkich ogarniają jako jednostki, jako przedsiębiorstwa, jako państwa”<sup>12</sup>.

Tak rozumiane zjawisko wzbudza oczywiście kontrowersje i oceniane jest albo jako pozytywny, albo jako negatywny kierunek rozwoju ludzkiej cywilizacji. Pomijając liczne kwestie sporne, należy jednak podkreślić, że rozmaite komponenty i formy tegoż zjawiska mogą mieć zarówno charakter globalny, jak i lokalny i często trudno je odróżnić. Niektórzy badacze uznają, że to, co globalne, ostatecznie pokona wszystkie lokalności, ale są i tacy jak Bruce R. Scott, którzy globalizację traktowaną jako globalizację postrzegają jako grę, w której wszyscy gracze

<sup>11</sup> J. D. Eller, *Antropologia kulturowa: globalne siły, lokalne światy*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012.

<sup>12</sup> P. H. Dembiński, *Globalizacja – wyzwanie i szansa*, w: *Globalizacja*, red. J. Klich, Kraków: ISS 2001, s. 19–20.

wygrywają<sup>13</sup>. Perspektywa wygrani – przegrani zastępowana przez perspektywę wygrani – wygrani jest oczywiście niezwykle interesująca i „korzystna” dla przyszłości miejsc postindustrialnych, szkoda jednak, że jest uzależniona od bardzo wielu okoliczności i mechanizmów społecznych, a przede wszystkim nie jest przekonująco udokumentowana.

W XXI wieku idee globalizacji w praktyce konkretyzują społeczeństwa informacyjne, które wytwarzają tzw. kultury uczestnictwa, czyli kultury w różnoraki sposób aktywizujące swoich członków, co zdecydowanie odróżnia je od wcześniejszych sposobów funkcjonowania tego typu wspólnot. Chociaż istnieje wiele definicji takiegoż społeczeństwa i żadna nie jest satysfakcjonująca, to jednak można uznać, że powstała już nowa struktura społeczna, która posiada konkretne cechy<sup>14</sup>. We wszystkich sferach funkcjonowania człowieka, społeczeństwa i gospodarki dominującą rolę pełnią bowiem informacja i wiedza, ale wiedza rozproszona. Powszechnie wykorzystuje się komputery, programy informatyczne i inne elektroniczne środki komunikowania. W życiu codziennym, w pracy, w nauce i w sztuce nieustannie wzrasta znaczenie internetu i multimediów oraz poczucie kompresji czasu i przestrzeni. Kolejnymi wyróżnikami są: redundancja informacji, coraz większa szybkość procesów komunikacyjnych i potęgujące się możliwości wirtualizacji życia psychicznego oraz relacji społecznych i gospodarczych. Nowe technologie przenikają do wszystkich dziedzin życia jednostek i społeczeństw, a dla dalszego ich rozwoju istotne jest skuteczne zwalczanie wykluczenia cyfrowego, które uznaje się za jedno z najważniejszych zagrożeń dla postępu cywilizacyjnego.

Warto głębiej przemyśleć tezy sformułowane na temat globalizacji przez Arjuna Appaduraia, który traktuje społeczeństwo informacyjne jako skutek jednej z globalnych tendencji cywilizacyjnych (drugą

<sup>13</sup> B. R. Scott, *The Great Divide in the Global Village*, „Foreign Affairs” 2001, Vol. 80, N° 1.

<sup>14</sup> T. Miczka, *Imperative: „The More the Better” as a Danger for Proper Development of Information Society*, „Academic Journal of Interdisciplinary Studies”, Special Issue, December 2015, Vol. 1, N° 3, s. 1, 14–15.

jest masowa migracja)<sup>15</sup>. Jego zdaniem ekspansja mediów elektronicznych w mniejszym stopniu jest przejawem nowej technicyzacji świata, a w większym zjawiskiem, które wywiera ogromny wpływ na wyobrażenie ludzi i staje się fundamentem, na którym można konstruować tożsamości kulturowe. Sprzeciwia się on stanowisku głoszącemu, że prowadzi ona przede wszystkim do homogenizacji wielu przestrzeni i zjawisk, ponieważ według niego społeczności lokalne są „zarażone” przez media tym, co dzieje się gdzie indziej, a poza tym mogą one dzięki nim artykułować swoje stanowiska, partykularyzmy i cechy specyficzne. W rezultacie globalizacja staje się glokalizacją polegającą na artykułowaniu ogromnego zbioru różnic, który wszystkim pozwala różnicować jedną społeczność od drugiej.

Niektórzy badacze miast wyciągają z tego daleko idące wnioski. Na przykład Bartłomiej Gutowski, który podejmuje próbę zdefiniowania tzw. czwartej fali (generacji) miast zamykającej okres istnienia miasta modernistycznego<sup>16</sup>, twierdzi, że „miasta wiążą się z globalną strukturą dzięki dominującemu systemowi dostępu do informacji i ich przepływu. W ten sposób m.in. internet stał się ważnym czynnikiem kreacji nowoczesnego miasta. Dla miast globalnych charakterystyczny jest przepływ informacji, w nie mniejszym stopniu niż związane z globalizacją podporządkowanie miasta potrzebom kultury masowej, ponadpaństwowym korporacjom oraz potrzebie unifikacji kulturowej”<sup>17</sup>.

To oznacza, że nowe technologie komunikacyjne w znacznym stopniu decydują o przekształcaniu miejsc postindustrialnych oraz zdecydują o charakterze miast w przyszłości. Tenże autor konkluduje: „We współczesnych miastach wartości pełnią rolę dynamiczną, są nie tylko odtwarzane, ale stają się ideami i wzorcami kształtującymi miasto, będące przede wszystkim wyrazem potrzeb intelektualnych, a nie

<sup>15</sup> A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Kraków: Wydawnictwo Universitas 2005.

<sup>16</sup> Por. P. Winskowski, *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Universitas 2000.

<sup>17</sup> B. Gutowski, *Przestrzeń marzycieli*, dz. cyt., s. 147–148.



użytecznych. W tak postrzeganym mieście najważniejszą funkcję pełni wielowarstwowo postrzegana przestrzeń komunikacji, kształtowana pod wpływem potrzeb mieszkańców. Miasto współczesne potraktowane jako przestrzeń życia oparte jest na powszechnej komunikacji. Stanowi ona zarówno ontologiczne, jak i aksjologiczne podłoże jego struktury. To przede wszystkim przez nią miasto staje się przestrzenią wartości. Dzięki komunikacji możliwa staje się ich aktualizacja”<sup>18</sup>.

Taki, wydaje się, że nieuchronny kierunek zmian traktowany jest przez dużą grupę badaczy – zwłaszcza tych, którzy podzielają obawy technofobów i sceptyków technologicznych przestrzegających przed znikaniem człowieka w świecie symulaków (Jean Baudrillard)<sup>19</sup>, przed technopolem jako kulturowym AIDS (Neil Postman)<sup>20</sup>, przed „smogiem informacyjnym” (David Shenk)<sup>21</sup> czy przed „bombą informacyjną” (Paul Virilio)<sup>22</sup> – jako ogromne zagrożenie dla jednostek i społeczeństw oraz oczywiście dla uwarunkowanych globalizacją lokalizacji, lokalizmu i lokalności. Niektórzy badacze traktują tę tendencję rozwojową wręcz jako przykład groźnej możliwej inżynierii społecznej i przywołują projekt budowy miasta PlanIT Valley w Portugalii, które przypomina układ nerwowy wyposażony w mózg, czyli komputer przechowujący niemalże wszystkie dane dotyczące mieszkańców. Andrzej Zwoliński tak przedstawia wizję tego miasta: „Komputer centralny będzie miał informacje o stanie zdrowia, czasie pobytu czy zajęciach każdego obywatela. Miasto ma być zaopatrzone w kilka milionów czujników – średnio jeden na metr

<sup>18</sup> Tamże, s. 268.

<sup>19</sup> J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 1994, s. 247–258 oraz tegoż, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, Warszawa: Sic! 2009.

<sup>20</sup> N. Postman, *Technopol, triumf techniki nad kulturą*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza 1995. Skrót AIDS oznacza w tej koncepcji *Anti Information Deficiency Syndrome* – syndrom odporności na informację.

<sup>21</sup> D. Shenk, *Data Smog. Surviving in Information Glut*, New York: Harper Collins Publishers 1997.

<sup>22</sup> P. Virilio, *La Bombe Informatique*, Paris: Éditions Galilée 1998.

kwadratowy. [...] Będzie nim zarządzał superkomputer, którego cyfrowym centrum będzie system Urban OS, opracowany przez McLaren Electronic System – producenta sensorów dla bolidów Formuły 1. Oprogramowanie dostarczy firma Microsoft”<sup>23</sup>.

W świetle takiego opisu miasto wydaje się produktem Foucaultowskiej „władzy dyscyplinującej”, głównie za pomocą nadzoru opartego na „stałej widzialności”, władzy nie tyle represjonującej, ile szczegółowo regulującej życie jednostek i życie społeczne<sup>24</sup>. Jednak co dość dawno akcentował John Fiske: „Dyscyplinowanie zawsze homogenizuje. Ogranicza różnorodność wszystkiego, co jest popularne. [...] Ludzie dyscyplinowani są upodmiotowieni, ale granice ich władzy zostają [...] określone przez przyzwolenie ze strony samej dyscypliny. Człowiek dyscyplinowany może mieć dostęp do władzy [...], jednakże tylko wtedy, gdy przyjmie tożsamość, którą wskazuje dyscyplina. [...] Składniki, które są niezdyscyplinowane, zostają wykluczone z tożsamości dyscyplinowanej jednostki”<sup>25</sup>.

Biorąc pod uwagę główne zastrzeżenia zarówno przeciwników, jak i apologetów miast czwartej generacji, można stwierdzić, że przekonująco godzi ich Manuel Castells, zwłaszcza w swoich książkach publikowanych od końca lat osiemdziesiątych XX wieku, czyli od upowszechnienia się multimediiów i komunikacji cyfrowej na wszystkich kontynentach. W swoich słynnych wcześniejszych książkach poświęconych tej tematyce autor zdefiniował zjawisko miejskości (fenomen miejski) i ruchy miejskie, wiążąc je z procesami industrializacji, umiastowiania wsi i konsumpcji zbiorowej<sup>26</sup>. W swoich następnych pracach rozwinął

---

<sup>23</sup> A. Zwoliński, *Transhumanizm jako technokratyczna wersja idei samozbawienia, w: Zbawienie bez Zbawiciela? Idea samozbawienia i jej kulturowe konsekwencje*, red. R. Ptaszek, Lublin: Wydawnictwo KUL 2014, s. 157.

<sup>24</sup> M. Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, ed. by C. Gordon, New York: Pantheon Books 1980, *passim*.

<sup>25</sup> J. Fiske, *Power Place: Power Works*, London: Routledge 1993, s. 66.

<sup>26</sup> M. Castells, *Kwestia miejska*, przeł. B. Jałowiecki, J. Piątkowski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1982; tegoż, *The City and the Grassroots*, London: Edward Arnold 1983.

główną tezę z *Kwestii miejskiej*, głoszącą, że ruch miejski „powstaje w wyniku nagromadzenia się sprzeczności strukturalnych wewnątrz systemu miejskiego”<sup>27</sup>, co oznacza, że miasta są przestrzeniami przeciwnieństw, konfliktów, ruchów i klas reprezentujących sprzeczne interesy, które powstają przede wszystkim z powodu nierównej dystrybucji pracy, usług, transportu, mieszkań, wody, czystego powietrza i terenów zielonych<sup>28</sup>.

„Kwestia miejska” nasila się pod wpływem procesów usieciowienia życia społecznego, co dokładnie ilustruje znaczenie pojęcia „miasto informacyjne”, użyte przez Castellsa, a dzisiaj popularyzowane przez liczne grono badaczy jako *Smart City* lub *Intelligent City*. I to właśnie ona staje się głównym przedmiotem badań transdyscyplinarnych, które mają na celu określenie charakteru przekształceń miejsc poprzemysłowych i efektywności technik zarządzania miastami, uwzględniając jednocześnie wspólnotowe myślenie i działanie oraz aktywność i satysfakcję jednostek. Nie chodzi w tym wypadku o wypracowanie kolejnej utopijnej koncepcji – wspomnianego wcześniej – „miasta szczęśliwego”<sup>29</sup>, chociaż takie próby poza środowiskami naukowymi są podejmowane<sup>30</sup>. Raczej chodzi o zdecydowane sformułowanie i wyartykułowanie „nowej kwestii miejskiej”, co m.in. ilustruje refleksja, jaką ostatnio uprawia Andy Merryfield, skupiając uwagę na wyjątkowości życia w mieście,

<sup>27</sup> M. Castells, *Kwestia miejska*, dz. cyt., s. 283.

<sup>28</sup> M. Castells, *The Informational City. Information Technology, Economic Restructuring and Urban-Regional Process*, Oxford: Blackwell Publishers Inc.; tegoż, *Technopoles of the World: the Making of Twenty-First Century Industrial Complexes*, London: Routledge 1994.

<sup>29</sup> Przeglądu modernistycznych utopii miejskich ukazujących ściśle związki przyczynowo-skutkowe między nimi dokonał Wade Graham w książce: *Miasta wyśnione. Siedem wizji urbanistycznych, które kształtują nasz świat*, Kraków: Wydawnictwo Karakter 2016. Ostatnią z przywołanych przez autora wizji jest koncepcja świata techno-ekologicznego projektu londyńskiego Korniszona (Gherkin) Normana Fostera, który spełnia kilka postulatów formułowanych w niniejszych rozważaniach.

<sup>30</sup> Zob. np. Ch. Montgomery, *Miasto szczęśliwe*, dz. cyt.

prywatyzacji przestrzeni publicznych, braku demokracji we wspólnotach miejskich, aktywizmie i oporze politycznym, a zwłaszcza na opresyjności panujących w tej przestrzeni stosunków społecznych<sup>31</sup>.

Jedną z istotnych cech takich miast naszpikowanych technologią jest wizualizacja, której podstawę komunikacyjną wskazał Derrick de Kerckhove, kontynuator myśli Marshalla McLuhana, w artykule pod wymownym tytułem *Przeciw architekturze (architektura inteligencji)*: „Naszemu życiu – pisał – towarzyszą trzy ekrany, na podstawie których rozwija się obiektywna wyobraźnia: ekran telewizyjny, który jest kolektywny, ekran komputera, który (choć funkcjonuje w Sieci) jest prywatny i spersonalizowany, oraz ekran telefonu komórkowego, który jest w pełni konektywny. Trzecia generacja ekranów jest całkowitym przedłużeniem naszego umysłu, a także systemem wymiany pomiedzy umysłami. Obejmuje ona prywatne i uprzywilejowane wpisy do wspólnej pamięci”<sup>32</sup>.

Obecnie dodać do tej typologii należy jeszcze ekran smartfonu, który można traktować jako istotną dla poszerzania idei wolności użytkownika odmianę ekranu telefonu mobilnego. Dokonana przez kanadyjskiego medioznawcę charakterystyka życia ujawnia specyficzną formę istnienia „miasta informacyjnego”, miasta ze stale wzrastającą liczbą różnych ekranów, które ożywia się i przekształca na nich, ale jednocześnie istnieje też osobno, chociaż coraz bardziej jest z nimi związane. Innymi słowy, we współczesnych miastach przestrzeń ekranowa, czyli wirtualna, przejmie coraz więcej funkcji komunikacyjnych, symbolicznych i funkcji społecznych.

Jednakże wszechobecne ekrany są tylko częścią, zauważalną i często dominującą, wyposażenia technologicznego dużych miast i istotnym

<sup>31</sup> A. Merryfield, *Nowa kwestia miejska*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2016.

<sup>32</sup> D. de Kerckhove, *Przeciw architekturze (architektura inteligencji)*, przeł. K. Stanisławski w: *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, red. A. Maj, M. Derda-Nowakowski, z udziałem D. de Kerckhove'a, Katowice: Wydawnictwo Naukowe ExMachina 2009, s. 39.

komponentem cyberprzestrzeni, jakim jest sztuczna rzeczywistość. Ujmując to złożone i ekspansywne obecnie zjawisko multimedialne schematycznie, ponieważ niniejszy wywód nie wymaga uszczegółowienia w tym zakresie, można stwierdzić, że w „miastach informacyjnych” ciągle wzrasta udział, znaczenie i rola rzeczywistości wirtualnej (Virtual Reality, VR), czyli całkowicie fikcyjnej i symulowanej, ale jeszcze bardziej zwiększa się udział rzeczywistości rozszerzonej (Augmented Reality, AR), czyli realności wzbogaconej elementami wygenerowanymi cyfrowo. Na podstawie dotychczasowego stanu badań powszechne jest obecnie przekonanie, że charakterystyczną cechą współczesnych miast będzie rzeczywistość mieszana (Mixed Reality, MR), czyli przenikanie się rzeczywistości wirtualnej i rozszerzonej z prawdziwą. Innymi słowy, problematyka krzyżowania się przestrzeni realnych i sztucznych, czyli nie bifurkacja wskazująca na ich odrębność, ale transversalność osłabiająca przeciwstawianie ich sobie<sup>33</sup>, coraz bardziej interesuje twórców i mieszkańców miast oraz badaczy codziennego życia w dużych ludzkich skupiskach.

Oczywiście opinie reprezentantów wszystkich wymienionych środowisk na temat związków miejskości z fantomatyką są podzielone. Na przykład urbanista Jan Gehl, który wywarł duży wpływ na organizację życia w kilkunastu metropoliach, m.in. w Kopenhadze, przede wszystkim uwzględnia w swoich projektach i realizacjach specyfikę kontaktów międzyludzkich i konieczność podnoszenia poziomu życia, uważa, że spędzanie przez użytkowników multimediiów czasu w przestrzeni wirtualnej jest tylko przemijającą modą, o czym świadczy zauważalny wzrost korzystania przez mieszkańców miast z przestrzeni publicznej<sup>34</sup>. Większość badaczy nie podziela tego optymistycznego stanowiska i podejmuje próby wypracowania koncepcji zrównoważonego miasta, uwzględniającej różne formy miejskiego aktywizmu.

<sup>33</sup> T. Miczka, *Bifurkácia či transverzalita? O vzťahoch medzi realitou a fikciou v digitálnom svete*, w: *Realita a fikcia*, red. R. Karul, M. Porubjak, Bratislava: SFZ pri SAV 2009, s. 231–237.

<sup>34</sup> J. Gehl, *Miasta dla ludzi*, Kraków: Wydawnictwo RAM 2014.

Ściśle związana z technologią „miast informacyjnych”, ale nie tylko z nią, jest tzw. kwestia uczestnictwa obywatelskiego. Podejmując ją w praktykach urbanistycznych i w badaniach przestrzeni miejskich, prawie zawsze przypomina się ustalenia dokonane jeszcze w 1969 roku przez Sherry Phyllis Arnstein, która zwróciła uwagę na to, że uczestnictwa nigdy nie można traktować tylko jako działania pozytywne, ponieważ polega ono przede wszystkim na redystrybucji władzy i kontroli<sup>35</sup>. Przebiega ono na różnych poziomach, od pseudouczestnictwa poczynając, na pełnej kontroli skończywszy. Jej zdaniem bez ponownego podziału władzy i kontroli uczestnictwo byłoby pustym rytuałem. Badaczka wyróżniła osiem szczebli, jakie występują na tzw. drabinie uczestnictwa obywateli w życiu społecznym: manipulację i terapię, czyli właściwie nieuczestniczenie, informowanie, konsultacje i umiejscowienie, czyli wyższy poziom partycypacji symbolicznej oraz partnerstwo, delegowanie siły i kontrola obywatelska, czyli prawdziwa moc sprawcza. Trzy ostatnie szczeble, które są wyznacznikami pozytywnego uczestnictwa, a więc przede wszystkim użytecznego i skutecznego z perspektywy jednostek i wspólnot, zdają się w zasięgu większości mieszkańców inteligentnych miast, ale również przybyszy, np. turystów.

Nie ulega wątpliwości, że ogromną rolę w każdorazowym wspinaniu się po drabinie uczestnictwa obywatelskiego odgrywają technologie komunikacyjne, ponieważ oferują duży, większy niż dotąd, zakres wolności. Z pewnością w refleksji nad uczestnictwem obywatelskim warto rozważyć argumenty przywoływane w sporach między cyberlibertarianami, zwolennikami jak największej swobody w komunikowaniu multimedialnym a cyberpaternalistami, którzy nawołują do stworzenia szczegółowego cyberprawa i jego rygorystycznego przestrzegania.

Z tych burzliwych polemik wynika jednak kilka zasadniczych wniosków, które potwierdzają nie tylko złożoność problematyki uczestnictwa

---

<sup>35</sup> S. P. Arnstein, *A Ladder of Citizen Participation*, „Journal of the American Institute of Planners” 1969, No 4, s. 216–224.

w zarządzaniu inteligentnymi miastami, ale również nieusuwalną dwuznaczność i ograniczoność tego typu aktywności. Pierwszy wskazuje na źródła potęgującej się złożoności, wiążąc nierozzerwalnie styl życia współczesnego człowieka ze zjawiskiem mediamorfozy, które Roger Fidler określał jako „transformację mediów służących do komunikowania, wywołaną przede wszystkim przez powikłaną grę ludzkich potrzeb i oczekiwań, presji politycznych, presji konkurencji oraz presji społecznych i technologicznych innowacji jednocześnie”<sup>36</sup>.

Mediamorfoza zapoczątkowała więc nowy etap w rozwoju miast, co wyraża się m.in. w tym, że ich mieszkańcy znacząco poszerzają skalę swoich kompetencji społecznych, zwłaszcza komunikacyjnych i dzięki nim dobitnie konkretyzują idee wolnościowe w swojej aktywności indywidualnej i wspólnotowej.

Drugi wniosek dotyczy samej istoty wolności, która zawsze polega na tym, że poszerzając jeden ze swoich zakresów, ogranicza inny, co w tym przypadku prowadzi do powstania wielu sytuacji określanych jako „wolność przez kontrolę”. Zdaniem wielu badaczy im więcej ludzi posiadają widzialnej i konsumpcyjnej wolności, tym bardziej są poddawani kontroli, najczęściej niewidzialnej, niezbyt bezpośrednio dotkliwej. W rzeczywistości więc uczestnictwo obywatelskie jest uzależnione od toczącej się w miastach, państwach i w skali światowej, walki o władzę. O tym właśnie informuje trzeci wniosek, który Manuel Castells przypomina w swoich pracach poświęconych społeczeństwu informacyjnemu. Píše m.in.: „Źródłem władzy jest dziś głównie możliwość tworzenia i rozpowszechniania kodów kulturowych oraz treści informacyjnych. Panowanie nad sieciami komunikacyjnymi staje się dźwignią, która umożliwia przenoszenie własnych celów i wartości na obowiązujące normy zachowania ludzkiego. Proces ten, podobnie jak poprzednie takie procesy w historii, nie jest wolny od sprzeczności. Internet to nie narzędzie wolności ani broń zapewniająca dominację

---

<sup>36</sup> R. Fidler, *Mediamorphosis. Understanding New Media*, Thousand Oaks: Pine Forge Press 1997, s. 22–23.

jednej ze stron. [...] W istocie wolność nie jest czymś danym. Wolność jest ciągłą walką. Umiejętnością nieustannego definiowania granic swej niezależności i stosowania metod demokratycznych w każdym kontekście społecznym czy technologicznym. [...] Dlatego sprawa kontroli społecznej nad Internetem jest chyba najbardziej fundamentalną kwestią polityczną ery informacji<sup>37</sup>. Innymi słowy, tzw. infowolność jest problemem, który będzie rozwiązywany z trudem i burzliwie i wcale nie umożliwi rozstrzygnięcia dylematu, „czy wolność to brak silnych wpływów władzy w przestrzeni publicznej, czy też wręcz przeciwnie, dzięki aktywnej obecności władzy w przestrzeni życia społeczno-politycznego chroniona jest wolność każdej jednostki?”<sup>38</sup>.

W świecie cyfrowym najwięcej władzy posiadają globalne korporacje, w realnym rywalizują o nią liczne podmioty i niestety w rzeczywistości mieszanej często zagrożona jest prywatność jednostek i ich praca, nie poprawia się jakość życia, powszechnie narzeka się na zarządzanie przestrzeniami publicznymi.

Inteligentne miasta, mimo dość powszechnego zachwyty nad nowymi technologiami, są dzisiaj, m.in. z powodu wymienionych negatywnych zjawisk, ostro krytykowane. Coraz częściej badacze przekonują, że słabo integrują one ludzi i nie pobudzają ich do pozytywnego działania, a coraz częściej oddzielają ich od siebie, wypalają zawodowo i pogrążają w stresie. I przypominają mieszkańcom o tym, że dobre i godne życie toczy się również poza *smart cities*.

Bilans korzyści i zagrożeń, jaki wyłania się z badań nad miastami tworzonymi i przekształcanymi przez społeczeństwa informacyjne, nie jest jasny i skończony. Obecnie głównym przedmiotem sporu jest problem wąskiego lub szerokiego definiowania miasta, oparty na podziale

<sup>37</sup> M. Castells, *Galaktyka Internetu: refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, przeł. T. Hornowski, Poznań: Rebis 2003, s. 186–187.

<sup>38</sup> J. Mysona Byrska, *Wstęp*, w: *Wolność i władza w życiu publicznym*, red. J. Mysona Byrska i W. Zuziak, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej 2008, s. 6.



tych przestrzeni i skupisk ludzkich na zamknięte i otwarte<sup>39</sup>, służące integracji lub decentralizacji władzy, pobudzające do myślenia wspólnotowego lub do rywalizacji wewnętrznej i zewnętrznej.

Spośród coraz liczniejszego grona zwolenników wąskiego określenia inteligentnego miasta warto wspomnieć koncepcje Dietmara Offenhübera, ponieważ sytuują one w centrum „nowej kwestii miejskiej” temat uczestnictwa obywatelskiego. W książce, zredagowanej razem z Carlo Rattim, autor zaproponował transdyscyplinarne podejście do dekodowania współczesnego miasta uwzględniające wielkie zbiory danych (Big Data)<sup>40</sup>. Między innymi na podstawie dokonanych w niej ustaleń dokonał później szczegółowej charakterystyki technologii obywatelskich, wyodrębniając pięć form uczestnictwa: uczestnictwo będące rodzajem podporządkowania, takie jak w „grywalizacji” czy nudgingu, gdy wiąże się z postępowaniem zgodnym z zasadami, a nie ich kwestionowaniem; uczestnictwo jako sprzężenie zwrotne, takie jak aplikacje technologii obywatelskiej typu *issue tracking*; uczestnictwo jako monitoring wdrażany przez obywateli; uczestnictwo jako koprodukcja, czyli angażowanie się mieszkańców w planowanie usług publicznych oraz wdrażanie i zarządzanie nimi; i na końcu uczestnictwo jako samoorganizacja, określane jako „odwrócona infrastruktura” lub „stałe uczestnictwo”, polegające na budowaniu i zarządzaniu systemami miejskimi wyłącznie przez użytkowników, co się prawie nigdy nie zdarza<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Zakres znaczeniowy pojęcia „miasto otwarte” jest obecnie zupełnie inny od zakresu pojęcia stosowanego w przeszłości w umowach międzynarodowych. W XX w., zwłaszcza w czasie wojny, oznaczało ono rezygnację z obrony zapobiegającą śmierci ludności cywilnej i ograniczenie zniszczeń materialnych. Natomiast w XXI w. odnosi się to pojęcie do konsekwencji infrastruktury technologicznej oraz do związków miast z innymi miastami i z obszarami wiejskimi.

<sup>40</sup> *Decoding the City: Urbanism in the Age of Big Data*, red. D. Offenhüber, C. Ratti, Basel: Birkhäuser Verlag GmbH 2014.

<sup>41</sup> D. Offenhüber, *Technologie obywatelskie. Narzędzia czy terapia?* w: *Metody badania i odkrywania miasta oparte na danych*, red. K. Piekarski, Katowice: Medialab Katowice 2015, s. 43–45.

Interesującym przykładem zawężenia badawczego pola widzenia jest najnowsza książka Offenhubera poświęcona jednemu z aspektów „czytania” miasta i zarządzania nim. Przedmiotem badawczym jest w niej gospodarka odpadami. Autor traktuje śmieci jako ważne i „niezawodne” informacje i na przykładzie ich gromadzenia, przetwarzania, wykorzystywania, śledzenia, analizowania i kontrolowania w Seattle, Sao Paulo i Bostonie ocenia skuteczność technologii w zarządzaniu infrastrukturą współczesnych miast<sup>42</sup>.

Z dotychczasowych rozważań wynika, że w miastach zaszły zasadnicze zmiany i stały się one głównymi tematami badań nad nimi, ale nietrudno jednak zauważyć, że przytoczone procesy i zjawiska wywołujące zmiany nie wytwarzają pustki czy też przerw historycznych, nie zrywają całkowicie z przeszłością. Przeciwnie, zawsze wskazują na konieczność podtrzymywania więzi z pamięcią, tradycją i historią. Miasta globalne „otwierają się” na świat i jednocześnie „otwierają się” na to, co lokalne, i tym samym stwarzają nowym, słabym i krótkotrwałym tożsamościom wielu mieszkańców liczne okazje do zakorzeniania się. W mediamorfozie, co szczególnie akcentuje Fidler, nowe media nie są zupełnie nowe, „wylaniają się” z dawnych, czerpią z ich doświadczenia i zawsze gwarantują jakąś kontynuację. Przestrzeń życia oparta na nowej, powszechnej komunikacji oferuje więc jednocześnie zmianę i ciągłość, oczywiście w różnych wzajemnych proporcjach i relacjach.

Poza tym zasadnicza zmiana, jakiej podlegają współczesne miasta, jest oczywiście nie tylko rezultatem technologizacji, ale również innych procesów, które występują w samej technice oraz w przyrodzie i w życiu społecznym jednocześnie. Szczególnie istotny wpływ wywiera na ich rozwój złożony proces przebiegający według określonego schematu, który można określić jako rekompozycję poprzez fragmentaryzację. Jego szczegółowego opisu dokonał Jerzy Mikułowski-Pomorski,

---

<sup>42</sup> D. Offenhuber, *Waste is Information. Infrastructure Legibility and Governance*, Cambridge: The MIT Press 2017.

rozwijając myśl Roberta Jaya Liftona o nowych formach więzi międzyludzkich<sup>43</sup>. Obydwaj uczeni zgodnie stwierdzają, że nastał czas fragmentaryzacji oraz że nie wszystko to, co się rozprasza, podlega ponownej reintegracji. Polski socjolog formułuje następującą konkluzję swoich badań i przemyśleń na ten temat: „Procesy fragmentaryzacji rozsadzają dochodzące do [kresu] historii społeczeństwo nowoczesne. Odczuwamy to boleśnie, bo wydający się nam bezpiecznym dawny świat rozpada się na części, których samodzielne przetrwanie wydaje się wątpliwe. Te fragmenty tworzą trudne do zrozumienia całości [...]. A jednak ludzkie poczucie ładu łączy te części w całości i nadaje im nowy charakter. [...] obserwowane zjawiska pozwalają przyjąć, że świat, który się kiedyś połączył, dzieli się, by połączyć się na nowo, tylko że w odmiennej konfiguracji”<sup>44</sup>.

Innymi słowy, „miasta informacyjne” czerpią swoją energię rozwojową z napięć, jakie istnieją między przeciwnymi siłami, tendencjami, interesami i procesami, przede wszystkim stają się miastami usieciowionymi. A jak dowodzi Alina Betlej: „Pojęcie sieci należy traktować jako główną *metaforę* ponowoczesności organizującą reguły nowej gospodarki i społeczeństwa, dzięki swej zdolności do opisu wszelkiego typu połączeń, relacji, zależności o charakterze społecznym i ekonomicznym. Sieć jest synonimem wszelkiej komunikacji i funkcjonuje dzięki swojej specyficznej logice. W literaturze przedmiotu znajdujemy wiele sposobów analizy kategorii sieci, odpowiadających zarówno ewolucyjnemu rozwojowi teorii sieciowych w matematyce i fizyce, jak i postępującym przemianom społeczno-gospodarczym formującym coraz to nowe oblicza skomplikowanych społecznych sieci. [...] w zasadzie każda z definicji posługuje się

<sup>43</sup> R. J. Lifton, *The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation*, Chicago: University of Chicago Press 1999.

<sup>44</sup> J. Mikułowski-Pomorski, *Fragmentaryzacja jako proces ponowoczesny. Rekompozycja poprzez fragmentaryzację*, „Transformacje. Pismo Interdyscyplinarne” 2006, nr 1–4 (47–50), s. 31.

tym samym aparatem pojęciowym. Wszyscy piszą o węzłach i połączeniach”<sup>45</sup>.

Michael Lovaglia traktuje sieć jako „wzór potencjalnych relacji wymiany pomiędzy pozycjami” w sytuacji, w której „każda z pozycji jest połączona relacją wymiany przynajmniej z jedną inną pozycją”<sup>46</sup>, a Derrick de Kerckhove uporczywie powtarza: „Sieć jest siłą skrajnie decentralizującą”<sup>47</sup>.

Reasumując, współczesne miasta są typowymi wytworami społeczeństwa informacyjnego, które nieprzypadkowo określane jest często społeczeństwem ryzyka ze względu na ogromną ilość zjawisk trudnych do przewidzenia. Jak wiadomo, im wyższy jest szczebel ewolucji społecznej, tym więcej powstaje zjawisk losowych i przypadków i tym większa jest ich rola w życiu pojedynczych ludzi i społeczności. Udo- wodniono również, że poszerzanie zakresu wolności implikuje coraz większe ryzyko w urzeczywistnianiu celów jednostkowych i zbiorowych, w wytyczaniu i realizacji dróg życiowych i form przetrwania. Przedstawiono sporo argumentów, aby potwierdzić przekonanie, że społeczeństwo techniczne/technologiczne jest *eo ipso* społeczeństwem ryzyka. A więc ryzyko jest kategorią zwróconą ku przyszłości.

W odniesieniu do takich wytworów w badaniach, które muszą uwzględniać architekturę, urbanistykę, inżynierię, socjologię, nauki o kulturze i antropologię, nie można uniknąć zjawiska, a zarazem kategorii badawczej, którą określa się jako wielokrotne ryzyko, co oznacza istnienie wyjątkowo ostrego konfliktu interesów między wartościami i strategiami decyzyjnymi. Andrzej Kiepas definiuje to pojęcie

---

<sup>45</sup> A. Betlej, *Metafora sieci a nauki społeczne – w kierunku zmiany paradygmatu struktur*, „Transformacje. Pismo Interdyscyplinarne” 2007–2008, nr 51–57, s. 100–101.

<sup>46</sup> M. Lovaglia, *Sieciowa teoria wymiany*, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, t. I, red. A. Jasińska-Kania i in., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2006, s. 111.

<sup>47</sup> D. Kerckhove de, *Connected Intelligence. The Arrival of the Web Society*. Toronto: Sommerville House 1997, s. 28 i n.

w następujący sposób: „Brak [...] jednej miary, która pozwoliłaby po-  
wiązać różne wartości ze sobą [...], choć związki pomiędzy nimi na pew-  
no istnieją. Niewspółmierność ta jest czymś nieusuwalnym i w związku  
z tym niemożliwe jest dokonanie pełnej redukcji usuwającej istniejącą  
tu różnorodność”<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> A. Kiepas, *Moralne uwarunkowania akceptacji ryzyka w technice*, w: *Społeczeń-  
stwo a ryzyko. Multidyscyplinarne studia o człowieku i społeczeństwie w sytuacji  
niepewności i zagrożenia*, red. L. W. Zacher, A. Kiepas, Warszawa – Katowice:  
Wyższa Szkoła Zarządzania im. L. Koźmińskiego i Wydawnictwo Uniwersytetu  
Śląskiego 1994, s. 99.



## Indeks nazwisk

### A

Abraham N. 40  
Abraham-Diefenbach M. 16  
Adler G. 45  
Adorno T. 128  
Aguilar F. P. 75  
Alayo J. 39  
Alexander Ch. 98  
Alter M. P. 128  
Amsterdamski S. 92, 19  
Anderson B. 75  
Appadurai A. 195–196  
Armstrong P. J. 31  
Arnheim R. 45  
Arnstein S. P. 202  
Arystoteles 99  
Assmann J. 74  
Augé M. 8, 11, 96, 151, 174

### B

Bachelard G. 118, 136–137  
Baran B. 108

Barbacka J. 155  
Barbara, św. 102  
Bastéa E. 84  
Baudrillard J. 197  
Bauman Z. 191  
Baundry J. 78  
Bąkowska E. 36  
Bell D. 19, 92, 169–170, 172  
Bell P. A. 177  
Belting H. 10  
Benjamin A. 119  
Benjamin W. 114, 117–122, 124–127, 131, 136–137  
Bennington G. 131  
Berent W. 26  
Berezowski M. M. 192  
Berger B. 112  
Berger P. L. 112  
Berleant A. 112, 138–139  
Berman R. A. 132  
Betlej A. 207–208

Bichard E. 24  
 Biegańska M. 123  
 Bielas L. 46  
 Bloch M. 75  
 Bofill R. 192  
 Bollnow O. F. 118  
 Bonsiepe G. 156, 158  
 Bowlby R. 131  
 Brandes U. 142  
 Brodski I. 77  
 Bryl M. 10  
 Bryl-Roman W. 145  
 Buczyńska-Garewicz H. 187  
 Burszta W. J. 7–8, 151  
 Byrne J. 167

## C

Caputo J. D. 128  
 Carter D. K. 24  
 Casey E. 77  
 Castells M. 171–172, 198–199,  
 203–204  
 Chałupnik A. 166  
 Choptiany M. 21  
 Chymkowski R. 8, 96, 151  
 Cichocki S. 97  
 Cichowicz A. 38, 95  
 Cirlot J. E. 44  
 Clarke J. 171–172  
 Cypryański P. 144  
 Cyrzan H. 191  
 Czaja D. 11

## D

De Landa D. 164  
 Deleuze G. 168–169

Delumeau J. 36  
 Dembiński P. H. 194  
 Denzin N. 172  
 Derda-Nowakowski M. 16  
 Derrida J. 40, 177  
 Descartes R. 114  
 Dickens Ch. 29  
 Doesburg T. van 123  
 Dovey K. 162, 164, 177

## E

Edelmann K. T. 155  
 Edensor T. 134  
 Edison T. 42  
 Eiland H. 124  
 Einstein A. 45  
 Eliade M. 108  
 Eller J. D. 194  
 Elsaesser T. 149–150  
 Erlhoff M. 142

## F

Featherstone M. 193  
 Ferber I. 129  
 Fidler R. 203, 206  
 Fiell Ch. 38, 95  
 Fiell P. 38, 95  
 Fiske J. 198  
 Fleischer M. 155  
 Florian, św. 102  
 Florida R. 31  
 Flusser V. 158  
 Foster N. 199  
 Foucault M. 11, 198  
 Freud S. 42  
 Frydryczak B. 179



**G**

Gadomska B. 100, 129  
Galloway A. R. 158  
Gałęcki Ł. 97  
Garrett B. L. 140  
Gautiera T. 124  
Geertz C. 7  
Gehl J. 201  
Gehry F. O. 40  
Giddens A. 9, 115, 175, 186  
Giesche G. von 24  
Goethe J. W. von 104  
Goetz-Okocimski J. 81

Gordon C. 198

Grabska E. 94

Graham W. 199

Greenhalgh P. 125

Gropusa W. 117

Grosz E. 163–165

Grzeliński A. 45

Guattari F. 168–169

Guczalska K. 149

Gulik M. 141

Gutowski B. 191, 196

Gwóźdź A. 16, 141–162, 197

**H**

Halbwachs M. 75

Harvey D. 92–93, 179

Haussman G. 124

Heidegger M. 18, 93–95, 97, 109,  
118, 127–129, 131, 181

Hell J. 132

Henckel Donnersmarck G. von  
24

Henry G. 39

Heynen H. 128

Hillier J. 167

Hobhouse P. 36

Hobsbawm E. 73

Holert T. 97

Hornowski T. 204

Houston D. 167

Howard E. 138

Hull R. F. C. 45

Huyssen A. 74, 133–134

Hyży E. 163

**I**

Isenstadt S. 70

Ishikawa S. 98

Iwazskiewicz J. 130–131

**J**

Jagiello E. 192

Jałowiecki B. 198

Janicka E. 147

Janosch, właśc. H. Eckert 46

Januszkiewicz M. 7

Jasińska-Kania A. 208

Jefferson T. 171–172

Jeleński T. 147

Jencks Ch. 123–124

Jenkins H. 192

Jephcott E. 119

Jeudy H. P. 139–140

Johnson B. 40

Jolas M. 136

Jonas W. 156

Julier Guy 143

Jung C. G. 42, 45

Juruś D. 45

## K

Kabsch M. 170

Kaczanowska A. 98

Kalicka J. 175

Kania I. 118

Kant I. 121, 124

Kapp P. H. 31

Karul R. 201

Kellner H. 112

Kempna-Pieniążek M. 152

Kenaan H. 129

Kerckhove D. de 200, 208

Kępiński A. 166–167, 173

Kiepas A. 208–209

Kita B. 152

Klebot E. 9

Klich J. 194

Klimowiczowa Z. 94

Kolasieńska-Pasterczyk I. 154

Korff G. 139

Kozina I. 117

Krier L. 180

Krzemieniowa K. 114,

148–149

Kujawa Richard 179–180

Kulas D. 16, 91–110

Kunce A. 7–68

## L

Lakatos A. 71

Lash S. 193

Latour B. 97

Le Corbusier właśc. Ch.-É. Jean-  
neret-Gris 108, 122–123

Leach N. 119, 128

Lefèbvre H. 192

Lenartowicz J. K. 98

Leśniak A. 123

Leśniak K. 99

Lewicka M. 175, 177, 180

Lewis G. J. 174

Lifton R. J. 207

Lincol Y. 172

Lis B. 183

Lissitzky E. 94

Loos A. 121–122

Lorens P. 174–175

Lovaglia M. 208

Luckman S. 120

Luhmann N. 155

Lukrecjusz 46

Lynch K. 129, 147, 153

Lyotard J.-F. 121, 131–132

## Ł

Łukasiewicz M. 116, 134, 153

## M

MacCallum D. 167

Machwic A. 16

Maik W. 96

Majdecki L. 36

Maliszewska K. 98

Malpas J. 129

Manovich L. 144

Markiewicz M. 16

Marody M. 171

Marquard O. 115  
Marszałek R. 129  
Marzec A. 177  
Massey D. 176  
Masters E. L. 154  
McCole J. J. 122  
McLuhan M. 200  
Megill A. 129  
Melissos z Samos 46  
Menin S. 112  
Merrifield A. 199–200  
Michael A. 132  
Michalski K. 18, 128, 181  
Miczka T. 16, 189–210  
Mierzejewska B. 36  
Mikułowski-Pomorski J.  
206–207  
Milev Y. 144–145, 155, 158  
Miłobędzka K. 168  
Mitchell W. J. 148, 191  
Mitek-Dziemba A. 16  
Montgomery Ch. 191, 199  
Morawińska A. 124  
Morawska E. 94  
Morrison B. 154  
Mrowczyk J. 148  
Muñoz J. 76  
Murakami H. 42  
Mysona Byrska J. 204

**N**

Nacher A. 141  
Nawratek K. 184  
Nietzsche F. 26, 78  
Nora P. 11

Norberg-Schulz Ch. 112, 129,  
131, 137

**O**

O'rsa E. 88  
Ociepka T. 105  
Offenhuber D. 205–206  
Orange H. 140  
Oslislo-Piekarska Z. 16  
Ososiński T. 32

**P**

Paddison R. 92  
Pallasmaa J. 10, 21, 28,  
43, 71, 76–77, 79,  
86, 88  
Parczewska M. 182  
Paszek P. 16  
Patrizzi F. 191  
Pawlikowska H. 124  
Peiper T. 104  
Piaget J. 129  
Piątkowski J. 198  
Piekarski K. 16, 205  
Pinder D. 191  
Piper I. 75  
Piranesi G. B. 124  
Plaza B. 39  
Polanyi M. 78  
Popczyk M. 16, 111–140  
Portoghesi P. 45  
Portugali J. 162  
Porubjak M. 201  
Postman N. 197  
Prutsch M. 85

Ptaszek R. 198

Pucek Z. 7

## R

Rand N. 40

Rand P. 145

Rasmussen S. E. 100

Ratti C. 205

Reck H. U. 150

Rej M. 131

Reijnders S. 11

Rewers E. 10, 97, 147, 171

Rilke R. M. 32, 34–37

Roberts M. S. 132

Robertson R. 193–194

Rohe M. van der 123

Romkowska E. 36

Roth M. 139

Rothöhler S. 158

Rybicki P. 93

## S

Sachsen-Weimar-Eisenach Karl

August von 104

Sarnacki A. 16, 69–90

Sartre J.-P. 70

Saryusz-Wolska M. 175

Saukko P. 171–172

Schemmann N. 142

Schmidt P. 192

Schönle A. 132

Scott B. R. 194–195

Sebald W. G. 134

Shaw D. V. 92

Shenk D. 197

Shusterman R. 10

Shuttleworth Ch. 118

Sidorová M. 16

Sikorska K. 183

Simmel G. 116, 119, 125, 153

Simon H. A. 142–144

Składanek M. 143

Skowrońska M. 183

Sloterdijk P. 155, 158

Sorokin P. 87

Sówka E. 105

Stanisz K. 200

Stańczyk M. 135–136

Stasiuk A. 135

Steele W. 167

Stolk E. 162

Storm A. 34

Swyngedouw E. 167

Szmygin B. 170

Szreder K. 184

Szulżycka A. 9, 115

## Ś

Świątkowska B. 97

## T

Teinert Z. 48

Terstiege G. 155

Topol O. 16

Torok M. 40

Traba R. 175

Traverso E. 73, 76

Treib M. 77–78

Trela-Ptaszyńska J. 154

Tremper W. 152

Trzebiatowska M. 98

Twardoch E. 141

## U

Urbańczyk Ł. 170

## V

Vázquez F. 76

Vergo P. 125

Villon F. 27

Vinyes R. 75

Virilio P. 197

## W

Wallis A. 103

Walmsley D. J. 174

Waniek H. 23

Ward S. V. 138

Warth B. 47

Weil S. 86

Welsch W. 149

Wenders W. 151–153, 157, 159

Westhoff C. 32

Whitley T. G. 167

Wiesing L. 148–149

Wilczyk W. 135, 170–171

Wilk E. 141, 154

Wilkoszewska K. 149

Williams R. 172

Wilmoth J. 190

Winskowski P. 196

Wojciechowska W. 114

Wolin R. 128

Wróblewski M. 171–172

## Z

Zacharias W. 139

Zacher L. W. 209

Załuski T. 40

Zaremba Ł. 148

Zdrodowska M. 141

Zeidler-Janiszewska A. 7, 175, 191

Zielińska-Elliott A. 42

Zillmann E. 24, 101

Zillmann G. 24, 101

Zimpel J. 16, 161–188

Zohn H. 125

Zucker P. 154

Zumthor P. 77–78

Zuziak W. 204

Zwoliński A. 197–198

## Ż

Żakowski M. 11



Projekt Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Rozwój” 2.b pt. *Miejsca post-industrialne jako przedmiot badań transdyscyplinarnych. Od dizajnu do zakorzenienia* wyrasta z potrzeby wypracowania transdyscyplinarnej ścieżki badawczej, aby radykalnie uzupełnić i transformować dotychczasowe ujęcia dizajnu przemysłowych przestrzeni o złożoną analizę filozofii i antropologii miejsca. Fundamentem, na którym się wspieramy, jest kulturoznawstwo [...]. Zależy nam jednak na radykalnym wychyleniu dyskursu kulturoznawczego w stronę filozofii i antropologii miejsca, ale i dalej w stronę dziedziny sztuk plastycznych, a także działań twórczych projektantów czy praktyków kultury. Perspektywa taka, jakkolwiek łącząca dotychczasowe badania, prowadzone na wielu polach, jest jednak ich przekroczeniem. Kluczowe jest dla nas przejście od ujęcia dizajnu jako jedynie artystycznej i społecznej ingerencji w przestrzeń postindustrialną do dizajnu, który byłby wejściem w złożoną kulturową wykładnię miejsca – regionu, tożsamości miejsca, fundamentów aksjologicznych i metafizycznych wspólnoty, doświadczenia kulturowego. Szukanie miejsca, zakorzenienia i domu po stronie projektowania przestrzeni przemysłowej wymaga spotkania porządków myślenia i doświadczenia kulturowego – by budować ścieżkę badawczą, wrażliwą na czas i miejsce, kulturową i historyczną głębię. Wydobyć potencjału w przemysłowej przeszłości jest zarazem wezwaniem do odpowiedzialnego wpisania się w miejsce.

## **Z Wprowadzenia**



UNIwersytet ŚLĄSKI  
w KATOWICACH

cena detaliczna 40 zł

ISBN 978-83-66107-19-9



9 788366 107199